



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

This thesis has been submitted in fulfilment of the requirements for a postgraduate degree (e.g. PhD, MPhil, DClinPsychol) at the University of Edinburgh. Please note the following terms and conditions of use:

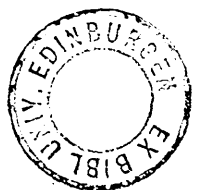
- This work is protected by copyright and other intellectual property rights, which are retained by the thesis author, unless otherwise stated.
- A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge.
- This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the author.
- The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the author.
- When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given.

RILKE AND MUSIC

by

Alison Cairns

Ph.D., University of Edinburgh, October 1968.



CONTENTS

| | Page |
|--|------|
| Summary | i |
| Abbreviations | vi |
| Chapter I - Musical Experiences | 1 |
| Chapter II - Musical Encounters | 64 |
| Chapter III - Rilke's Musicality - 'Augenmenschtum' and 'Ohrenmenschtum' | 125 |
| Chapter IV - Musical Imagery | 167 |
| Chapter V - Attitude to Music | 239 |
| Chapter VI - Theories - Music, poetry and 'Ordnung' | 322 |
| Conclusion | 374 |
| Bibliography | 378 |

'So närrisch bin ich nicht, zu glauben,
daß Musik keinen Einfluß auf Dich
habe Meinst Du dann, Du wärst,
der Du bist, wenn es nicht Musik wäre
in Dir?'

(Bettina von Arnim to Goethe)

Summary

The impact of the visual arts upon Rilke's work is obvious and indisputable; it has been the subject of much detailed discussion and study and is now more or less taken for granted by Rilke's critics. This emphasis on the visual arts can, in part, be explained by the amount of material readily available: the Worpswede and Rodin monographs, for example, or the highly important Cézanne letters to Clara Rilke. Rilke did, after all, marry a sculptor and act for a while as secretary to Rodin. Perhaps because of this clearly acknowledged debt, the importance of music in Rilke's life and work has been largely overlooked, if not expressly denied. The early writers were fond of regarding Rilke as a Slav musician-poet; but more recent critics have, without more ado, proclaimed that Rilke was not in the least musical and that music never in any way influenced his poetry. One good example here is K.A.J. Batterby, the author of the most recent English study of Rilke, Rilke and France. K.A.J. Batterby states repeatedly that Rilke, unlike the French Symbolists, whose writings meant so much to him, was interested exclusively in the representational arts; and, by wisely keeping away from music, he thus avoided the pitfall into which Mallarmé fell. When, however, he comes to discuss the late verse, Batterby, like many other writers, realizes that music cannot be entirely disregarded; he therefore gets round the problem by explaining that Rilke, under the influence of Valéry, who had studied the Symbolists' preoccupation with music, was suddenly enabled to make use of the true 'music' of his native German language.

Those critics who have mentioned Rilke's contact with music have tended to assume that the only decisive experience was in 1914,

the year of Rilke's meeting with Frau von Hattingberg, the reason for this being, presumably, the publication of her book Rilke und Benvenuta (which describes their meeting in that year), and, later, of her correspondence with Rilke. Such critics were therefore surprised to find Rilke expressing a marked interest in music in his letter of 1912 about the French scholar and musicologist, Fabre d'Olivet. Eudo C. Mason, however, has hinted that music helped to influence the changes of style in Rilke's poetry after the period of the Neue Gedichte and Malte Laurids Brigge, in the same way as the visual arts effected the changes of style between the Stunden-Buch and the Neue Gedichte. Indeed, Rilke himself indicated this.

There has been only one published study of Rilke's relationship with music: Clara Mágr's Rainer Maria Rilke und die Musik. As the author herself states, this work is aimed, not at the Rilke-scholars, but at the Rilke-lovers; she therefore devotes a considerable amount of space to the external details of his life, and quotes all the poems on music in full. She is chiefly concerned to bring together chronologically what she regards as all the available material, without subjecting it to detailed scrutiny. Quite rightly, she stresses the dispersed and fragmentary state of the available material - doubtless the main reason why no attempt at a more minute study of the subject has been made.

Clara Mágr deals almost exclusively with Rilke's practical attitude to actual music. It is, however, his theoretical idea of music that is most important. His idea of music as a symbol, and the frequent fluctuations and refinements of that idea played a significant part in his theory of art in general and in the development of the language of his late poetry in particular: the 'Bezug' that prevails in the mature verse certainly owes something

to his thoughts on musical form. Each of the two parts of the Neue Gedichte begins, significantly, with a poem to Apollo, god of the visual arts; the Orpheus of the Sonette is at once the god of poetry and of music. This thesis aims at showing that Rilke's contact with music, though not so marked, not so immediately fruitful as his contact with the representational arts, was, nevertheless, highly significant. By doing so, it touches upon common misconceptions concerning the relationship between poetry and music, misconceptions which have caused some critics to see the late verse as 'musical', others as decidedly 'unmusical', and hopes to illuminate Rilke's own idea of the relationship between the two arts.

The plan of the thesis is as follows:

Chapter I brings together and catalogues Rilke's many and various musical experiences, noting, whenever possible, what works were played and how Rilke reacted to them. His experiences are divided into four distinct categories: concerts, chamber music, church music and song.

Chapter II lists Rilke's musical friends and acquaintances and records his encounters with modern and classical composers. In the section on modern composers, his attitude towards the musical setting of his poems is discussed. As his remarks on classical composers are - with the one important exception of Beethoven - of a fragmentary nature, it has been thought fit to list them alphabetically, rather than to attempt to bring them together in a continuous narrative.

Chapter III discusses what is known of Rilke's musicality, with special consideration of the wider problem of his 'Augenmenschentum' as opposed to his 'Ohrenmenschentum'. His many auditive experiences, which are not in the strict sense of the word 'musical', for example his reaction to the sounds of fountains, bells and bird-song, are also taken into account.

Chapter IV deals with music in Rilke's writings, poetry and prose. The poems that may be called 'music-poems', that is to say, poems on music or poems with a musical subject or theme, are briefly listed at the beginning of the chapter, as more detailed reference is made to them in the following chapter. The rest of the chapter is concerned with Rilke's use of musical imagery, which is divided into three classes, figurative language in the prose writings, musical terms as symbols of the poetic vocation, and recurrent themes and images.

Chapter V attempts to trace Rilke's general attitude to music, referring chiefly to the 'music-poems' and the letters. Three chronological stages are distinguished, 1898-1908; 1908-1914; and 1914-1926. Definite and probable influences on the formation of his early attitude are examined; and the three important encounters with Beethoven, Bettina (von Arnim) and Benvenuta (Magda von Hattingberg) are discussed in detail.

Chapter VI studies the most important books on musical aesthetics which Rilke is known to have been familiar with, endeavours to discover what it was in each of them that impressed him, and to discuss what relationships he saw between them. The second half of the chapter deals more fully with a question already raised in

previous chapters: Rilke's conception of the importance of form in music and in art in general. It ends with a discussion of what is meant by 'musical' poetry, indicating the way in which Rilke's late poetry may be said to be 'musical'.

Abbreviations

| | |
|-------------------|--|
| Br. A., I-VI | <u>Briefe aus den Jahren 1899-1902, 1902-6, 1906-7, 1907-14, 1914-21, 1921-6.</u> |
| Br. C., I-II | <u>Briefe 1898-1914, 1914-26.</u> |
| Br. Frau G.N. | <u>Die Briefe an Frau Gudi Nölke.</u> |
| Br. Kipp., I, II | <u>Briefe an seinen Verleger (2 vols.).</u> |
| Br. Sizzo | <u>Briefe an Gräfin Sizzo.</u> |
| Brw. Benv. | <u>Briefwechsel mit Benvenuta.</u> |
| Brw. I.J. | <u>Briefwechsel, Rainer Maria Rilke und Inga Junghanns.</u> |
| Brw. K.K. | <u>Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg,</u> <u>Briefwechsel.</u> |
| Brw. L.A.S. | <u>Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé,</u> <u>Briefwechsel.</u> |
| Brw. T.T.H. | <u>Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis-</u> <u>Hohenlohe, Briefwechsel (2 vols.)</u> |
| C.M. | <u>Mágr, Clara, Rainer Maria Rilke und die Musik.</u> |
| J.R. v. S. | <u>J.R. v. Salis, Rilkes Schweizer Jahre.</u> |
| K.K. | <u>Katharina Kippenberg, Rainer Maria Rilke. Ein</u> <u>Beitrag.</u> |
| L.A.L. | <u>Lulu Albert-Lasard, Wege mit Rilke.</u> |
| M.L.B. | <u>Malte Laurids Brigge.</u> |
| R.M.R. et Merl. | <u>Rainer Maria Rilke et Merline, Correspondance</u> <u>1920-1926.</u> |
| R. u. Benv. | <u>Magda von Hattingberg, Rilke und Benvenuta.</u> |
| S.W., I-VI | <u>R.M. Rilke, Sämtliche Werke, I-VI.</u> |
| T.T.H., Souvenirs | <u>Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Souvenirs</u> <u>sur R.M. Rilke.</u> |

CHAPTER ONE

Musical Experiences

In Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag Katharina Kippenberg states that Rilke enjoyed visiting museums and art galleries, 'während man nie gehört hat, daß er Konzerte anders als etwa um einer Begleitung willen besuchte'.¹⁾ This is no doubt substantially true: it seems improbable that Rilke ever attended a formal concert 'ohne Begleitung'. Yet he did attend a greater number of concerts than might at first sight be supposed. Most of his experiences were, however, essentially experiences of chamber music in its original meaning of 'Hausmusik': music played or sung in informal surroundings, in a room as opposed to a concert hall - music on a smaller scale. It is clear that the physical setting, in this case an intimate one, was important to him.

Probably the only kind of music that Rilke went out of his way to hear (often 'ohne Begleitung') was church music. This, it seems, he did appreciate - which implies again that for him the quality of a musical experience depended in the first place upon his surroundings and an atmosphere congenial to him.

The one form of music that appealed directly to Rilke was song, in particular folk-song. His poetry, his letters and his biographers alike bear witness to this. It is evident too that the unaccompanied tones of a single instrument, particularly the violin, evoked a spontaneous response from him. One witness, Lulu Albert-Lasard, records: 'Eine einzelne Violine, eine Stimme im Gesang konnten Rilke verführen, aber oft floh er die großen symphonischen Kompositionen'.²⁾ It may seem unnecessary and arbitrary to classify Rilke's experiences of music in this way (and in the case of song it is particularly difficult to do so), but Rilke himself does seem to

1) K.K., p. 175.

2) L.A.L., p. 95.

have experienced his music according to place rather than genre, not so much as orchestral, instrumental, sacred and vocal music, but rather as music in a concert hall, music in a room, 'at home', and music in church.

Concerts

What concerts did Rilke attend? There is unfortunately no record of his ever attending any in Prague, or, with the exception of two childhood experiences, of his coming into contact with any kind of music there at all - in spite of the assertion by an early critic: 'er war bei den Musikern, bildenden Künstlern und Literaten ... zuhause'.¹⁾ A more recent critic, Peter Demetz, has shown that the young Rilke was preoccupied with modern drama and spent most of his time circling 'wie ein Planet um das Theater'.²⁾

It was probably in Munich that Rilke first encountered chamber music, but not until the period of his stay in Berlin is there any evidence of his making his début as a concert-goer. On the 24th March 1900, Rilke was present at a performance of Beethoven's Missa Solemnis. This work apparently made a deep impression; his diary-entry for March 25th (followed by the poem Aus dem hohen Jubelklanggedränge) runs:

Gestern Abend Beethovens 'Missa Solemnis' gehört - Besonders herrlich fand ich den Jubel im Credo und im Gloria. Die Erziehung zum Jubel. 3)

During the Berlin-Worpswede period Rilke must have attended at least one other concert in Berlin, for the diary-poem Reich mir Musik is preceded by the words 'Erinnerung an das Sinding-Konzert (Sonabend den 10. November 1900)'. This poem does much to clarify Rilke's general attitude to music at this time but has no bearing on any particular concert.

1) Zech, p. 54. 2) Demetz, p. 166. 3) T.F., p. 213.

During the Paris years Rilke, engrossed by Rodin's art, had little time for music; besides, these were very peripatetic years for him. It is, therefore, hardly surprising that he does not appear to have been to any concerts in Paris before 1905, when, accompanied by Rodin, he attended a concert '[im] Saal der geographischen Gesellschaft', as he tells Clara Rilke in a letter of 8th December 1905. The programme consisted of several chamber music pieces, but Rilke gives no details of composers or compositions played:

... dann ich, dann ein leerer Platz mit einem Mantel, dann der Herr dazu und dann Gallimard - Musik: ein Quartett, von dem ich nicht viel begriff, - eine Sängerin, nach der Hermann Bang hätte auftreten dürfen, aber dann 4 kleine Trios, voll Modelé, Klavier mit zwei Geigen, wunderschön mit allen Profilen wie Antiken. Weiter begriff ich nichts mehr. Die Musik-Esser konnten natürlich immer noch; aber Rodin war nach den Trios auch zu Ende. Die ganze Zeit saß er aufrecht da, ... überall gleich, wie ein Ding im Regen ... 1)

The most interesting point here - apart from his enjoyment of the music - is the influence which the terminology of sculpture has had upon him. 'Le modèle' becomes a favourite term during the Paris years and even appears in a letter from Muzot. Rodin's reactions to the music clearly interest Rilke more than the music itself. As one would expect, the years 1906-9 yield no evidence to show that Rilke attended concerts. Few opportunities of doing so can have occurred: the time in Paris he spent in solitude, working in his room; the time out of Paris in travelling. He did, however, attend at least one concert in Munich, between the years 1909 and 1914, at which, as Kassner, who accompanied Rilke, reports, a Beethoven symphony was played. And he tells Magda von Hattingberg in such minute detail of another concert that it is difficult to believe

II

1) Br. A₂/, pp. 282-3.

that he was not present himself. In this concert (which also took place in Munich, in 1914) Rilke's daughter Ruth had taken part, playing the cuckoo in Haydn's 'Toy' symphony. The following passage demonstrates very clearly that Rilke was aware of musical texture and tone-colour - the astonishing thing being that he had never heard the work played and almost certainly knew very little about it:

es gab eine große Maskenveranstaltung für Kinder bei ihren Freunden mit Haydns Kindersymphonie; ein italienischer Kappellmeister, Gallone, dirigierte, Ruth machte den Kukuk, der es, wie es scheint, furchtbar genau nehmen muß und gar nicht leicht hat. Was muß das für eine wunderliche fast schwindliche Wirkung thun, diese zu Vögeln verstellten Kinderstimmen ineinander mit Trommel, Violine, Triangel und Clavecin - ich denk mirs wie ein Gartenlabyrinth aus spinnwebgrauem und farbigem venezianischem Glas; aber es ist sicher leichter, klarer und einfacher. 1)

Under the aegis of Magda von Hattingberg, herself a concert-pianist, Rilke attended two concerts during his fortnight's stay in Berlin (from the end of February 1914). He himself never mentions these concerts, but Frau von Hattingberg gives a detailed account of the first of them in Rilke und Benvenuto. She was careful to prepare Rilke beforehand for his ordeal: 'Über das bevorstehende Konzert sprechen wir sehr viel. Er [Rilke] möchte wissen, wie Busoni aussieht'.²⁾ At this concert Busoni, Frau von Hattingberg's 'Offenbarer und Lehrer jener klingenden Welt',³⁾ played the Beethoven E-flat piano concerto (the 'Emperor'). Frau von Hattingberg had, not unnaturally, some slight misgivings about Rilke's reaction to Busoni's impassioned and extravert style of playing, but all went well: Rilke listened splendidly and Busoni found time to recognise his pupil in the audience during a few bars' rest in the concerto. According to Frau von Hattingberg, Rilke declared that he found

1) Brw. Benv., p. 100; 17th Feb. 1914.

2) R. u. Benv., p. 59.

3) Brw. Benv., p. 38.

Busoni's interpretation 'über alle Begriffe erhaben',¹⁾ - a generous but vague appraisal - and went on to make some further remarks about Beethoven, not, however, with any bearing upon this concert.

At the second concert in Berlin, Frau von Hattingberg was herself the soloist, in fact this was probably a solo recital; but this time she tells us little about it, beyond regaling us with one of those anecdotes so beloved by Rilke's female biographers, in which his identity is disclosed with great dramatic effect by the heroine. Once again Rilke is - forgivably so - more concerned with his surroundings than with the music:

Rilke, Frau Delbrück und ich waren heute nachmittag im Lyzeumklub, wo ich spielte. Rilke saß, von niemandem beachtet, völlig unerkant mitten unter alten Damen. ("... die drei bösen Frauen auf dem Sofa waren furchterregend ...", sagte er später, ganz erschüttert.) ... 2)

On leaving Berlin, Rilke travelled with Frau von Hattingberg via Switzerland to Paris, where, between 26th March and 20th April he went to two more concerts. In one, the 'Abonnementkonzert Secchiari', held in the Palais des Fêtes, Busoni was again a soloist, this time with a violinist whose name is not recorded. 'Rilke', observes Frau von Hattingberg, 'ist noch nie dort gewesen'. This might be taken as evidence that Rilke had never attended concerts in Paris; but, from Frau von Hattingberg's description, the building was presumably not in regular use as a concert-hall:

Das Palais des Fêtes ist ein überaus geschmackloses Gebäude ... Er [Rilke] war ganz bestürzt, als er hörte, daß Busoni in diesem "Zirkus" spielen sollte ... Zu beiden Seiten der Bühne wiesen große Tafeln mit gemaltem Zeigefinger zu den Toiletten ... 3)

This description of a Paris concert tallies closely with Anna Großer-Rilke's interesting account of London pre-war concerts, which appear

1) R. u. Benv., p. 63. 2) R. u. Benv., p. 71.

3) R. u. Benv., pp. 120-1.

to have had more in common with a variety-show than with our idea of what a concert should be today:

Die Konzerte und die Art der Aufmachung enttäuschten mich arg. Sie waren rein geschäftsmäßig aufgezogen und hatten so gar keinen künstlerischen Rahmen. In den Alberthallkonzerten, bei denen ich mitwirkte, traten am Abend mehrere Prominente auf; diese bildeten die Anziehungskraft, alle anderen waren Füllnummern. Es kam vor, daß an einem Abend 2-3 Pianisten oder 1-4 Geiger auftraten, für unser deutsches Publikum eine Geschmacklosigkeit. War man mit seiner 'Nummer' fertig, bekam man seine paar Pfund in die Hand gedrückt und konnte gehen. Noch unsympathischer waren die Privatkonzerte, zu denen ich ... oft wahre Reisen unternehmen mußte, nur um 'Begleitmusik zur Konversation' zu machen. 1)

Concerts of this nature would certainly offend Rilke's sensibility.

Rilke, it seemed, was able to inform Frau von Hattingberg about local habits of concert-goers: 'Rilke machte mich aufmerksam, daß die Konzerte hier, ähnlich wie in London, um vier Uhr nachmittags sind ...'.²⁾ She gives no information about programme or performance; and Rilke made no comment.

The second concert, however, he found important enough to mention in a letter of 7th April 1914 to Marie von Thurn und Taxis:

Sonnabend hörten wir hier in der Schola Cantorum das 'Stabat Mater' von Pergolesi, - wie erkannt ich ihn in den schmerzlichen Stellen. Frau v. Hattingberg wundert sich sehr über die Art, wie die Franzosen Musik machen, so überaus vorübergehend und der Länge nach, gar nicht nach einwärts ... 3)

Frau von Hattingberg was as disgusted with the French lack of taste as Anna Großer-Rilke had been with that of the English; her report of this same concert runs:

Das Konzert in der scuola cantorum war eine schmerzliche Enttäuschung. Der altertümliche Saal im Quartier latin ... schien eine ehrwürdige Stätte für Pergoleses 'Stabat mater' und den 'Elegischen Gesang' von Beethoven zu sein. Am Schluß sollte das 'Requiem' von Mozart aufgeführt werden. Aber statt einer vollendeten Wiedergabe durch diese so berühmte Vereinigung erlebten wir eine wahre Katastrophe. Bläser und Streicher stimmten in der Tonhöhe nicht überein, die Sänger und Sängerinnen lachten und flüsterten ... Nach dem Kyrie verließen wir den Saal. Rilke war ganz erregt und meinte, solche Aufführungen sollten verboten werden. 4)

1) Anna Großer-Rilke, p. 79.

2) R. u. Benv., p. 117.

3) Brw. T.T.H., pp. 372-3.

4) R. u. Benv., p. 136.

Although he had been 'studying' the Mozart Requiem with Frau von Hattingberg, of the three items on the programme Rilke mentions only the Pergolesi.

Between November 1914 and January 1915 Rilke went to another of Frau von Hattingberg's concerts, again in Berlin; this time she played Mozart, Bach and Liszt. Whatever the effect of the music upon Rilke may have been, the effect of Rilke upon the music was 'wunderbar beglückend': 'Rilke saß mir gerade gegenüber ... Seine ganze tiefe Ergriffenheit zu dieser Musik strömte in mich über, so daß ich ihn spielte - nichts als ihn!',¹⁾

After these not entirely happy experiences, one might have expected Rilke to have given concert-going a rest. Yet it seems to have been in Munich (1914-19) that he himself most nearly became one of the 'Musik-Esser',²⁾ as he had called them in 1906. During these years he felt himself totally unable to concentrate on his work and was alarmed to find himself reduced to reading newspapers;³⁾ probably for him there was at this time little to choose between newspaper-reading and concert-going. Evidence of his attending concerts in Munich during the first World War is to be found in numerous short remarks in the letters. The correspondence with Elya Nevar contains several; in a letter postmarked 14th October 1918 he writes:

Und kannst Du dann ... meine Nachbarin sein in dem (voraussichtlich) schönen Konzert des Bach-Vereins? ... Ich bekam diesen Morgen zwei Karten und hätte Dich so gerne neben mir, statt aller Fremden. 4)

And on 3rd November 1918, referring to a third concert:

1) R. u. Benv., p. 285.

2) See p. 4 above.

3) Brw. K.K., p. 268.

4) Elya Nevar, p. 28.

Eine Weile dachte ich daran, auch Dienstag in das Konzert der Frau Hoffmann-Onegin zu gehen ... auch mag ich, da noch Birgit Engell in mir nachwirkt, nicht so bald eine andere Sängerin aufnehmen, und wärs die vorzüglichste. 1)

Elya Nevar states that the programme on this occasion was to consist of works by Brahms and Berlioz.

A letter of 22nd September 1918 to Marie von Bunsen refers to yet another concert; Rilke writes: 'Kurz nach Ihrem Fortgehen von München erriet, erkannte ich ihn [Richard Voß] und seine Frau einmal in einem Konzert und sah gern immer wieder zu den beiden hinüber'.²⁾

All of these Munich references show that Rilke did attend a considerable number of concerts; but he always mentions something other than the music played. Sometimes it is the audience - it is easy to imagine him, slightly bored, slightly uneasy, glancing along the rows of seats for a face that he knew or that interested him - sometimes it is his 'Begleitung', sometimes it is the personality of the performer.

From December 1915 to July 1916 Rilke was in Vienna, where he went to at least three concerts. Marie von Thurn und Taxis, attempting to rouse him from the despondency and, to a certain extent, mental apathy which had troubled him since the beginning of the war, used to escort him to the 'Chapelle de la Burg'. Here, she writes:

se runissaient chaque dimanche les sommites musicales de l'Opera, les premiers chanteurs, les plus celebres musiciens. Je ne descendais pas  l'glise même ... mais je montais par les petits escaliers du Palais aux appartements ... 3)

In order to satisfy the curiosity of an official, she had passed Rilke off with a wave of the hand as 'mon neveu, le baron de Rilke'. On this particular occasion a Mozart mass was performed. Rilke

1) Elya Nevar, pp. 36-7. 2) Br. A., V., p. 200.

3) T.T.H., Souvenirs, p. 179.

must have enjoyed it because, the following week, he asked the Princess to take him 'à la Burg' once more, to hear another Mozart mass:

Vis-à-vis de l'oratoire des Conseillers intimes, il y avait celui des Archiduchesses. On voyait par-ci, par-là, dans l'ombre opaque de petites silhouettes mystérieuses qui passaient rapidement ... Rainer Maria Rilke les suivait du regard, aimant leur mystère. 1)

This was, of course, no formal concert hall: the pleasant, historical setting, the light and shade effects, the thrill of secrecy, added to, no doubt, by an artlessly childlike delight in being referred to as 'mon neveu, le baron de Rilke' - all this must have made the occasion a pleasurable one for him.

Another Viennese experience was a very different affair: a concert of works by Arnold Schönberg. J.R. von Salis reports 'daß er [Rilke] dort [in Vienna] zum erstenmal Musik von Arnold Schönberg hörte'.²⁾ Excluding two informal occasions, moreover - once in Munich (1915) when Frau von Hattingberg introduced Rilke to Pászthory's setting of the Cornet,³⁾ and once in Sierre (1924) when Ernst Kr̃enek played him some of his own music at the piano - this was Rilke's only known encounter with modern music. His comments on the Schönberg concert are to be found in two short undated notes sent to Marie von Thurn und Taxis: 'Aber Montag Abend hab ich Schönberg, an dem mir viel liegt';⁴⁾ and, on the following day: 'Schade, schade, daß Sie nicht bei Schönberg waren. Ich weiß heute gar nicht mehr, was ich davon denken soll'.⁵⁾ A letter written a year later, referring to Schönberg's setting of Jacobsen's

1) T.T.H., Souvenirs, p. 180.

3) See L.A.L., p. 97.

5) Brw. T.T.H., p. 482.

2) J.R.v.S., p. 22.

4) Brw. T.T.H., p. 481.

Gurre-Lieder, shows that he did make up his mind about 'what he should think' of that composer's music:

daß ich auf einen Nachmittag Schönbergscher Musik soviel
Zumutung und Lesezukunft für Sie aufrichte, das mögen Sie
meiner Bewunderung für Jens Peter Jacobsen zuschreiben. 1)

And yet, that he should so unexpectedly use the phrase 'an dem mir viel liegt' with reference to Schönberg suggests - for the first time - a genuine desire on Rilke's part to attend a concert for the sake of the music.

From 1919 until the year of his death, 1926, there is evidence of Rilke's having attended only three concerts; yet, according to several biographers and critics, this was the time when he most nearly acquired a real understanding of and sympathy for music. One obvious reason for this is that most of his time in Switzerland was spent at some distance from all concert-halls. But it seems justifiable to infer that the musical appreciation of his mature years was derived from chamber-music, not from the various concerts and recitals he went to. The first of the three Swiss experiences took place in Zürich. In a letter of 11th April 1922 to Baladine Klossowska he writes:

Entendez-vous de la musique parfois - , moi, j'ai un grand besoin d'elle, ce qui m'a poussé d'aller dans un 'Symphonie-Konzert' à Zürich - , mais je n'en ai pas rapporté grande chose, habitué à ma solitude, je me trouvais trop dépaycé parmi ce monde qui avait la routine de la musique - , et qui, par dessus-le-marché, me semblait horriblement 'Suisse allemande'. 2)

The phrase 'moi, j'ai un grand besoin d'elle' is extremely positive; but again his early distrust of the 'Musik-Esser' has proved too strong for him.

1) Br. A., V., p. 100; 14th March 1916 to Gräfin A.D.

2) R.M.R. et Merl., pp. 397-8.

Rilke speaks of the second concert in an ironic passage from a letter of 24th May 1924 to the Princess Marie:

ein hiesiger Pfarrer hat eine 'nuit de mai' komponiert, die neulich in Sierre mit Orchester und Chor aufgeführt wurde; sie war ein Ausbruch dieses hochwürdigsten Herrn, und nun darf man, im Vergleich, gestehen, sie war: faite d'après nature, la sienne probablement, et celle du Valais dur et ardent. 1)

And what appears to be the last concert at which Rilke was present took place in Ragaz on 20th August 1926. The soloist was a protégé of the Princess Marie, who writes:

Notre séjour à Ragaz devait apporter encore au Serafico la joie d'un merveilleux concert de Walther Kerschbaumer, ce grand artiste que Rainer Maria Rilke admirait particulièrement, et dont le Beethoven lui fut une révélation. 2)

Katharina Kippenberg's statement that Rilke never attended a concert 'anders als etwa um einer Begleitung willen' is more or less justified. The only two concerts that he appears to have attended primarily for the sake of the music are the Schönberg concert of 1916 in Vienna and the symphony concert of 1922 in Zürich; and even on these occasions he probably had an interesting 'Begleitung'.

Chamber music

In the Tuscan Diary Rilke, having excluded opera from the sphere of true art on the grounds of its mongrel form, continues:

Gute Musik in einem schönen Raum zu hören, ist freilich eine andere Sache: wie es denn eine dekorative Verwendung der Künste gibt ... Alle Künste sind dann gleichsam außer Tätigkeit, müßig, lauschend und nur mit einem kleinen Teil ihres Wesens bei der Sache 3)

This conception of the essentially decorative nature and function of music clearly accounts for a great deal of the pleasure Rilke experienced from intimate musical occasions; throughout his life

1) Brw. T.T.H., p. 806. 2) T.T.H., Souvenirs, p. 207.
3) T.F., p. 57.

his appreciation of music tended to be subordinate to his delight in what he calls 'die geschmackvolle Füllung eines Raumes'. The first evidence of his coming into contact with chamber music is to be found in a 'Münchener Brief' in an issue of the Prague journal Bohemia of 17th September 1897; here he mentions 'musikalische Abende, die im gastfreien Hause eines Direktor Porges regelmäßig mit wertvollem Programm stattfanden'.¹⁾ Unfortunately his report of Munich's cultural activities gives no details of the music played.

All that Rilke writes of his next series of encounters with this kind of music shows that his interest has really been aroused. Beyond a doubt his experiences of music in Worpswede did make a deep impression upon him, although one suspects that this impression tended to be 'aesthetic' rather than purely musical. The members of the small community of painters were in the habit of gathering together on Sunday evenings in Heinrich Vogeler's 'Barkenhof' to make music and talk; sometimes Rilke would, on request, read from his poems to an appreciative audience. His diaries and a series of 'music-poems' contain numerous references to these occasions, showing to what an extent he was charmed by their atmosphere:

Wir sitzen im Musiksaal. Du kennst ihn: weiß, weiße Türen,
Vasen darüber gemalt ... Man spielt Richard Strauß, Robert
Franz, Schubert ... Später, da man mich bittet, lese ich
einiges ... 2)

Again, also on 4th September 1900:

Zwei Abende. Einer im weißen Musiksaal. Menschen, die sich
verwandeln unter Liedern und Versen. Ernst, Gespräche,
Stille; die Kerzen brennen tief ... 3)

One less appreciative member of Rilke's audience at his poetry readings was Karl Hauptmann (the brother of Gerhart Hauptmann), who,

1) Quoted by C.M., p. 24.

2) T.F., p. 235; 4th Sept. 1900.

2) T.F., p. 239.

as a writer and poet of greater maturity than Rilke, jeopardized Rilke's privileged position in the circle of painters. Hauptmann repeatedly insisted on having a song 'mit schauerlichem Text' sung to him by Paula Becker-Modersohn's sister, Milly:

Dr Hauptmann ließ sich immer wieder ein Lied ... vorsingen, eine Anrufung der Trösterin Kunst, welche die Sängerin allerdings sehr gut und einfach sang. Die Worte huben an: 'Du holde Kunst ...' 1)

This is one of Schubert's best known songs; it is a pity that Rilke's disgust at the admittedly tiresome words (by one of Schubert's friends, Franz von Schober) prevented him from appreciating the beauty of the music.

Another entry in Rilke's Worpswede diary runs:

Als wir aus der klaren Nacht eintraten in der halbhellen Diele, war oben schon Gesang ... wie zu Dingen ließ sich der Gesang zu uns herab und umgab uns mit Schatten und Zärtlichkeit. Dann erst, nach dem dritten Lied, nahmen wir Abschied von dieser Stille, in der uns der Gesang so sanft gesucht hatte, gingen hinauf in den sehr hellen, weißen Musiksaal und vor die Gesichter der anderen ... Es wurde viel gespielt, und viel Schönes. Besonders ein Beethoven mit den Worten 'In questo tombo oscuro lascia mi riposar', war groß und einfach, und wundersam stark klang hernach meine 'Skizze zu einem Jüngsten Gericht' ... 2)

Although the word 'spielen' is used twice in the above passages, most - probably all - of his experiences of music in Worpswede must have been of accompanied song: 'spielen' must be taken in a wider sense, 'to make music'. The first appearance of the word in conjunction with the names of Strauß, Franz and Schubert suggests this: Franz is known solely as a song writer. The second appearance corroborates it, for the words 'In questa tomba oscura ...'³⁾ ('In dieses Grabes Dunkel laß mich entschlummert sein') form the first words of a Beethoven song, the text of which is scarcely less

1) T.F., p. 255; 10th Sept. 1900. 2) T.F., p. 346; 2nd Oct. 1900.

3) Clara Mágr points out that Rilke had mistaken the words 'questa tomba oscura' for 'questo tempo oscuro', C.M., p. 37.

'schauerlich' than that of 'Du holde Kunst'.

Milly Becker seems to have been the most frequent performer at these musical evenings, and Rilke was greatly pleased with her singing:

Vorher hatte die Schwester der Malerin Lieder gesungen. Ein italisches Volksmotiv: Senza di te ..., ein Händel - und Mignonlieder. Ich habe nur eines mitgelebt am ganzen Abend, das war das Goethedicht mit dem großen, geheimnisvollen Anfang: 'So laßt mich bleiben [scheinen], bis ich werde ...' 1)

Once again it is the text of the song which is of most consequence to him - he does not even mention the composer. The musical precipitate of these evenings probably did not amount to very much; what appealed to him was the sum total of a variety of emotions and circumstances: a feeling of belonging to a community of young artists, freedom from parental restraint, the company of the two 'sisters', an audience for his poetry-readings, and talks about life and art. From a letter of 25th October 1900 to Paula Becker-Modersohn in which he writes: 'Ich warte: warte auf Sie und auf Clara Westhoff und Vogeler und auf den Sonntag und auf das Lied',²⁾ it seems that the Sunday music-making both synthetized and symbolized all that Worpswede meant to him.

There is evidence of Rilke's attending only one concert between the years 1902 and 1909; there is a corresponding gap during these years in his experiences of chamber music. But in 1906 and 1907 he was introduced to two musicians who certainly contributed to his musical experiences. In September 1906 he and his wife were the guests of Gräfin Schwerin at Schloß Friedelhausen; here he met a professional singer, Gräfin Lili Kanitz-Menar. From one of his letters to the Gräfin it is clear that she had often sung to him and

1) T.F., p. 255; 10th Sept. 1900.

2) Br. A., I, p. 66.

Clara during their visit:

Überall fehlten Sie uns ... Nur der Saal war um etwas dauernd vermehrt worden: um diese Erinnerung an Ihre schöne feierliche schimmernde Stimme, die nicht mit Ihnen fortgegangen war, sondern mit seiner Stimmung eines geworden zu sein schien ... wir dachten viel an Sie, an dem Tage, da die ersten und einfachen Lieder auf ihrer Seelenwanderung wiederum die Gestalt Ihrer Stimme annehmen und eine ländliche Kirche erfüllen sollten mit ihren inständigen, steigenden Leben: Sie schreiben nicht, wie das Kirchenkonzert war; hoffentlich hat es Ihnen nicht zu große Anstrengung und Gelegenheit gebracht zu einem frohen Wiederanfangen Ihrer schönen künstlerischen Arbeit. 1)

In 1907, Rilke spent two weeks in Venice, as a guest of the Romanelli sisters; the younger sister, Mimi, was a pianist, and Clara Mágr believes: 'daß er durch sie wieder für einige Zeit der Musik nähergeführt wurde'.²⁾ In his letters to her, however, he never speaks of music. The only time when he does mention her musical abilities is in a letter of early summer 1910 to Rodin:

Unerwartet ist meine venezianische Freundin, die große Musikerin, von der ich Ihnen oft gesprochen habe, nach Paris gekommen. Ich hatte den Einfall, ein Klavier zu miethen und Ihnen eine Stunde Musik, hier bei mir, anzubieten; denken Sie, wie ich darüber stolz und zufrieden gewesen wäre. - Aber leider verwirklicht sich dieser Traum nicht ... 3)

Apparently Signorina Romanelli had not played since her father's recent death; and Rilke felt himself 'trop bousculé par mon départ'. From a further passage in the same letter to Rodin, however, it seems unlikely that it was in the first place her musicianship which interested Rilke:

C'est une âme tout vibrante dans un petit corps transparent, un être sensitif comme une fleur et profond comme un miroir où de loin se mire un ciel plein d'étoiles ... 4)

It was in Paris that Rilke met both Wanda Landowska and the Princess Marie von Thurn und Taxis. More will be said later of his meeting with Frau Landowska.⁵⁾ His friendship with Marie von Thurn

1) Br. A., III, p. 85.

2) C.M., p. 78.

3) Lettres à Rodin, p. 134.

4) Ibid.

5) See below, pp. 28-9.

und Taxis - which lasted from 1909 until his death - brought him many an opportunity to hear music 'in einem schönen Raum', as he had put it in his 1898 Tuscan Diary.¹⁾ The Princess was a most generous, enthusiastic and intelligent patron of the arts. She was especially fond of music and, during Rilke's first visits to Schloß Lautschin in 1910 and 1911, she and her husband entertained their guest by singing and playing to him. While travelling in Spain, Rilke writes to the Princess on 4th December 1913: 'Vor einem Jahr an diesem Tag sangen Sie mir den Pergolesi, der mich so an Greco denken ließ'.²⁾ She was probably the first to introduce Rilke to the music of 'les vieux maîtres italiens' as she calls them in her memoirs:

Je crois que je fus une des premiers à les aimer, on ne pouvait pas s'en procurer aussi facilement, il fallait souvent les faire copier à main. 3)

It turns out that the Princess herself did not during the first years of their acquaintance play the piano to Rilke, for in a letter of 21st December 1913 she describes how she has taken up the instrument again:

- ich spiele Beethoven - denken Sie sich - ich die seit 30 Jahren und mehr das Clavier nicht berührte - Es ist wie eine Raserei über mich gekommen 4)

To this Rilke replies on 21st January 1914 that she will be pleased with a certain passage in Proust, 'da Sie jetzt so viel in Musik wohnen und sich dort im Größten zuhause fühlen, - was mich nicht wundert. Wie gern hörte ich in einer Ecke zu'.⁵⁾ And the Princess returns: 'Bis ich Sie seh, D.S. werde ich Ihnen vorspielen so viel Sie wollen'.⁶⁾ The Princess's letters of the later years teem with references to concerts, music and musicians - to which Rilke now and

1) Quoted on p. 12. 2) Brw. T.T.H., p. 240.

3) T.T.H., Souvenirs, p. 77. 4) Brw. T.T.H., p. 339.

5) Brw. T.T.H., p. 350. 6) Brw. T.T.H., p. 352.

then returns a courteous reply. Nevertheless, it seems that he was quite ready to enjoy a little musical gossip and a certain amount of listening to music.

As well as making music herself, the Princess regularly entertained musicians and invited famous chamber music ensembles to give recitals both at Lautschin and Duino. In this way Rilke, as an occasional member of the Thurn and Taxis household, had what any music-lover would regard as the remarkable good fortune to hear, on several occasions, private performances by such well-known quartets as the Triest and the Görzer. Yet he himself never mentions these concerts. The Princess herself describes with affection the fairy-tale setting at Duino:

Pendant ce temps, nous avions souvent les messieurs du Quatuor triestin qui venaient passer la journée. Beethoven et Mozart divinement joués sur la grande terrasse, quel délice! et qu'ils retentissaient au loin sur la mer! Cette plateforme était d'une acoustique spéciale avec le château tout entier s'érigeant en arrière et formant une bonne résonance. Les instruments à corde y prenaient une sonorité merveilleuse qu'on entendait très loin. Souvent alors, les barques des pêcheurs paraissaient à l'horizon et s'approchaient de nos rochers pour écouter eux aussi ... toutes sortes de fleurs croissaient à profusion, mêlées au lierre épais et très vieux ... Au milieu de la terrasse un puits vénitien ... j'y avais fait planter un magnifique rosier ... et, au-dessus de nos têtes, une treille portait du raisin muscat, excellent; tout ceci composait un accord d'un rare perfection ... 1)

She then sums up with a pertinent observation, which would explain why the only music mentioned by Rilke during his stay at Duino is that of the nightingale:

Du reste elles furent toujours délicieuses, les nuits de pleine lune sur la terrasse, même sans aucune autre musique que la plainte des rossignols et l'appel mélodieux des passereaux solitaires. 2)

On another occasion, King Manuel of Portugal was Rilke's fellow guest

1) T.T.H., Souvenirs, pp. 66-7.

2) T.T.H., Souvenirs, p. 67.

at Duino:

Comme nous savions le roi très bon musicien sérieux, nous avons appelé nos amis du Quatuor triestin, et ce fut une après-midi vouée à Beethoven et Mozart, superbement exécutés. Dans notre grande salle, La Sala dei Cavalieri, comme on la nommait, les patriarches ... regardaient du haut de leurs effigies ... Et Rainer Maria Rilke trouvait cet accord très pur et tout à fait dans le style voulu pour Duino. 1)

While in Venice with the Princess in the summer of 1912, Rilke heard an instrument of the harpsichord family and furthered his acquaintance with the works of the Italian Masters:

Que je n'oublie pas mon épinette si jolie, trouvée jadis à Florence; sa voix argentine paraissait venir de loin (du passé, des temps et des âges) et faisait notre bonheur, à Rainer Maria Rilke et à moi. Le Baron F..., un de nos habitués et un musicien hors ligne, l'accordait avec soin à la mode ancienne et venait souvent nous faire entendre les vieux Maîtres italiens. 2)

The Princess relates how she had often spoken to Rilke of the letters of the so-called 'Président de Brosses', adding:

Je crois qu'après les récits sur le Président de Brosses, il rêvait à l'Angelina, pendant que F. ... jouait en sourdine nos airs préférés. 3)

Here, too, as the Princess suspects, music seems merely to have provided him with a vague feeling of 'bonheur'. It might well have been expected that the plangent notes of the spinet would evoke some comment; Rilke does once, in a letter of 1st February 1914 to Frau von Hattingberg, mention a 'clavecin', but he speaks only of his being attracted to it as a piece of furniture:

ich bewohnte eine wunderschöne kleine Wohnung voll gefühlvoller alter Dinge des Ottocento, ein rührendes Clavecin war da, niemand spielte darauf ... 4)

In the summer of 1913, Rilke spent a fortnight in an hotel in Heiligendamm; he writes to Lou Andreas-Salomé on 1st August:

1) T.T.H., Souvenirs, p. 128.

3) T.T.H., Souvenirs, p. 78.

2) T.T.H., Souvenirs, p. 77.

4) Brw. Benv., p. 76.

Nostitz hab ich hier vorgefunden, auch die Mutter von Frau von N. ... die durch ihre schöne Stimme bekannt war und auch jetzt noch, als ältere Dame, kaum etwas davon eingebüßt hat (als ob gerade in ihrer Stimme nichts von allem Vergehenden hätte aufhören können, so ist sie mit allem Ausdruck versehen) - sie singt fast jeden Nachmittag Beethoven und alte Italiener. 1)

Another account in a letter of 8th August to Katharina Kippenberg runs:

Hier hatte ich Nostitzens die ersten Tage, auch Frau von Hindenburg war hier, die Mutter von Frau von Nostitz: ich danke den beiden Damen Stunden schönster Musik und eine gute Einführung in die hiesigen Verhältnisse ... 2)

A chapter of Helene von Nostitz's memoirs, Aus dem alten Europa, describes this meeting with Rilke; apparently she had written to him, suggesting that he should join them at their hotel:

Wir sind hier an einem wunderbaren kleinen Ort am Meer ... Im Kursaal, wo man unter grauen Glaskronleuchtern ungestört Klavier spielen kann, ist dieselbe etwas verstaubte Luft, die den ganzen Ort erfüllt. 3)

Rilke was prepared to try the therapeutic effects of music; but unfortunately his arrival in Heiligendamm coincided with that of a 'Concours Hippique'. 'Am Abend', writes Frau von Nostitz, 'spielte die Musik besonders beschwingte Weisen, und der Saal war voll heiterer Tänzer'.⁴⁾ During this period, however, she must often have played to Rilke:

Auch in den Kursaal huschten merkwürdige Gestalten herein, wenn ich für Rilke spielte. Wie etwa eine alte Schriftstellerin, ein junger Musiker, die rasch Fragen stellten und wieder wegeilten, als ängstigten sie sich. 'Gespenster' sagte Rilke ... 5)

Sometimes she gave performances for all the guests at the spa, at which Rilke would no doubt also have been present:

Vor einem Abend, an dem ich für die Kurgäste spielen sollte, führte er mich ans Meer und las mir dort Goethes Pandora vor ... Dieses kosmische Geschehen, meinte er, würde meine Seele erfüllen und am Abend mein Spiel erweitern ... 6)

1) Br. A., IV, p. 294. 2) Brw. K.K., p. 60.

3) Helene von Nostitz, p. 197. 4) Ibid.

5) Helene von Nostitz, p. 201 6) Helene von Nostitz, p. 200.

In January 1914 Rilke received a letter from Magda von Hattingberg, a letter which was so enticingly full of promise that he christened its sender 'Benvenuta' and started a correspondence resulting in a meeting in Berlin and a friendship of scarcely three months' duration. These three months were to contain more opportunities for concentrated appreciation of music than did the rest of his life put together. Benvenuta was eager to initiate him into the world of music; this she proposed to do by playing the piano to him and taking him to concerts - presumably unaware that she was by no means the first in the field. In her Buch des Dankes (Rilke und Benvenuta) she gives an account of her progress, partly in dialogue, partly in diary form. Together with the Hattingberg letters, this book is by far the most detailed document relating to Rilke and music. Unfortunately, Rilke und Benvenuta is quite unreliable; it reads like a melodramatic novel rather than a serious biography, and most of the reported 'conversations' with Rilke are in fact confected from the letters, with considerable ingenuity and a romantic imagination.

As soon as Rilke arrived in Berlin (in February 1914), Benvenuta, having already found a studio for him, hired a grand piano. Each day she spent some time in playing to him; of the first of these occasions she writes:

Ich ... legte die Hände auf die Tasten. Das Herz zitterte mir, mir war, als sollte ich nun ein heiliges Amt erfüllen und zum erstenmal Musik zu einem Menschen bringen, nein, zu einer unsterblichen Seele, die darauf wartete. / Dann klang der Flügel auf - er hat einen warmen Ton ... 1)

She had sufficient sense to realise that she must play him as it were 'graded' pieces:

1) R. u. Benv., p. 57.

ich spielte ein Thema von Händel, eine innig-einfache Melodie, dann eine Arie von Bach - mir war, als dürfte ich Rainer nicht erschrecken durch die Wucht strömender Töne, und so spielte ich nur erst schlichte Melodien, ein kleines Lied von Schumann, ein Pastorale von Scarlatti. Und immer wieder klang das Lied der Amsel dazwischen ... 1)

On their moving to Paris, she decided that he must have regular classes in musical appreciation. They go together to a 'Klavierhaus', where she again chooses a piano - this time a Baldwin - and then, to create the right atmosphere for the first lesson, she arranges 'einen kleinen Garten' in the music room. These 'Hörstunden' took place daily. Benvenuta's protocols give some information about the music and about her pupil's preferences; she emphasizes his delight in simple melody:

Betrachte ich, während des Spielens aufschauend, sein Gesicht, dann ist es voll angespanntester Aufmerksamkeit, wenn er ein Stück zum erstenmal hört. Es ist, als ob Licht und Schatten über seine Stirne flüchteten, der große ausdrucksvolle Mund ... ist fast schmerzhaft zusammengepreßt, seine ganze schmale ... Gestalt scheint zu horchen. Ist es aber eine ihm schon bekannte Melodie, dann löst sich die Spannung, die ihn beherrscht, dann scheint er auszuruhen. Manchmal ist mir, als wäre er, völlig in Klang und Harmonie versunken, die lauschende Weltseele selbst, und so stark ist der Einfluß seiner einzigartigen Persönlichkeit, daß der ganze Raum Musik auszustrahlen scheint. 2)

Again she writes:

(ich) öffnete ... den Flügel und spielte ein kleines altes Lied, wir nannten es den 'italienischen Hirten' und Rilke liebte es sehr. "Noch einmal", bat er - und ich spielte es ein zweites- und ein drittesmal. Als ich aufhörte, sah ich, daß Rilke eingeschlafen war. 3)

This fondness for melody is borne out by a remark of Rilke's in a letter of 7th April 1914 to the Princess von Thurn und Taxis:

'Gestern spielte sie [Frau v. Hattingberg] mir einen wunderbaren, ganz einfachen Händel, das ist dann jedesmal eine 'Insel in der

1) R. u. Benv., pp. 57-8.

2) R. u. Benv., p. 133.

3) R. u. Benv., p. 141.

Luft'.¹⁾ This is the only time Rilke mentions his 'Hörstunden'. Benvenuta also reports that Rilke was fond of Händel, Bach's 'Well-tempered Clavier', Beethoven, and pieces by 'alte Meister' such as Scarlatti, Couperin and Frescobaldi;²⁾ she tells us that she studied the whole of the Mozart Requiem with Rilke, and that the only music to which he actively objected was that of Brahms. 'Gestern', she writes, 'hab ich die beiden Rhapsodien von Brahms gespielt, aber da wollte Rilke nicht mit'.³⁾ Apparently, he was often present while she was practising:

Er ist meist bei mir, auch wenn ich studiere, er sitzt dann still, ohne sich zu regen. Oft wundere ich mich, daß er es erträgt, Passagen und Wiederholungen zu hören. Es scheint, er kann ohne Musik gar nicht mehr sein. 4)

Leaving Paris on April 20th, 1914, Frau von Hattingberg and Rilke went to Duino. More than a month beforehand, Rilke had written to Marie von Thurn und Taxis, inviting himself and his musician friend to stay, and suggesting:

am Schönsten wärs wenn wir ein paar Tage zu dreien allein hätten, mit Musik, Theestunden in Ihrem Boudoir, Abenden im rothen Salon - 5)

But, by the time they arrived at Duino (21st April), Rilke was not in the least averse to the company of Kassner, Horatio Brown and 'une très charmante personne dont la gaiété fut alors très nécessaire' - as the Princess Marie cryptically put it.⁶⁾ The eagerly anticipated music-sessions seem to have been curtailed; for Benvenuta gives only two accounts of her playing at Duino.

On the first of these occasions, she performed to the members of the house-party Beethoven's piano sonata No. 109, which she had previously played to Rilke in Berlin. The taunt of one of her

1) Brw. T.T.H., p. 373. 2) R. u. Benv., p. 134.

3) Ibid. 4) R. u. Benv., p. 156. 5) Brw. T.T.H., p. 369.

6) T.T.H., Souvenirs, p. 164.

audience, 'Frauen können eigentlich nicht klavierspielen, was meinen Sie?'¹⁾ piqued her so much that she played exceptionally well: 'Mit einemmal versank für mich der Saal, ich sah nur Rainers Gesicht'.²⁾ At the end of her recital she looked again for Rainer's face, only to find that he had vanished. His absence, however, was accounted for by that same tactless guest, who retracted his former remark with the tribute: 'Rilke ist schon fort, was soll man auch noch hier - wir haben Gottes Stimme gehört'.³⁾

On the second occasion, Benvenuta played quintets with the Triest Quartet, whom the Princess had invited to spend the day at Duino. 'Es wurde ein herrlicher Musiktag!',⁴⁾ writes Benvenuta. In the morning they practised indoors; in the afternoon the piano was pushed out on to the terrace and the Quintet played works by Beethoven, Mozart, Schubert and Dvořák. Rilke himself - presumably prompted by Benvenuta - had suggested this in a letter of 7th April to the Princess:

Liebe Fürstin, was herrlich wäre, wenn es sich träfe, daß, solange wir da sind, einmal das Triestiner Quartett käme, man könnte wunderbare Quintette hören, wenn Frau v. H. mit ihnen spielte. 5)

Benvenuta's account of this concert and its setting recalls that given above by the Princess Marie:

Das Meer rauschte herauf, kleine Vögel ... sangen ihre kleinen melodischen Soli in ein Scherzo, in ein Adagio hinein. ... Es war ein Traum von Blumen, Musik, Duft und Vogelstimmen auf einem Felsenschloß am Meer, inmitten einer großen Natur. / Zum Schluß spielten die Musiker das Adagio eines späteren Streichquartetts von Beethoven; die überirdisch schönen letzten Akkorde verklangen in der Dämmerung ... Rilke [war] ganz erregt. Er fand das Quintett von Dvořák über alle Maßen schön. 'Wieviel Erfindung, wieviel Seele, wieviel Schwermut,' sagte er ... er empfand den Quartettsatz, den unsere Musiker zum Schluß gespielt hatten, gar nicht mehr als 'irdische Sprache',

1) R. u. Benv., p. 181.

2) Ibid.

3) R. u. Benv., p. 182.

4) R. u. Benv., p. 191.

5) Brw. T.T.H., p. 373.

sondern als eine Offenbarung, die wir nur ahnen können, den Ausdruck einer Seele, die, schon in andere Welten emporgestiegen, einen Glanz jener unbekannten Welt innerster Weihe und 'fernster Glückseligkeit' in das Zwielight unserer unvollkommenen Welt zu bringen versucht hatte. 1)

Perhaps Rilke did experience this music as a 'revelation'; but we may be sure that he would never speak of 'das Zwielight unserer unvollkommenen Welt'. It is difficult indeed to judge what validity this reported 'conversation' has. His next remarks, as also his praise of Frau von Hattingberg's interpretation of the Beethoven sonata, 'O Liebe, wie hast du gespielt! Mußte man nicht erst lernen, soviel Herrlichkeit zu überstehen?',²⁾ are taken straight from the letters. But the comments on the 'irdische Sprache' do not appear in any of the published letters. Besides, even if the words reported were, for once, reliable, it would still remain uncertain whether Rilke's rapture was feigned or genuine. It is probably just because he never made any memorable remarks to Frau von Hattingberg - he had said all he had to say and more before he met her - that she had to make such extensive use of the letters.

During the war years in Munich, Rilke would attend some of the numerous 'Musikabende' to which he must have been invited. At one, 'chez Dr. Hans Bruckmann', he met Frau von Hattingberg again; Schuler, Klages and Norbert von Hellingrath were also present.³⁾ At another he was so greatly impressed by Inga Junghanns' singing of songs by the eighteenth-century Swedish poet, Bellman,⁴⁾ that he wrote his Ode an Bellman (8th September 1915) and assured Inga Junghanns in a letter of 11th August 1915: 'und so freu ich mich dankbar und gern auf einen künftigen Abend voll Bellmann'scher

1) R. u. Benv., pp. 191-2.

2) R. u. Benv., p. 182.

3) R. u. Benv., pp. 278-9.

4) Carl Michael Bellman, born 4th Feb. 1740, died 11th Feb. 1795.

Lieder'.¹⁾ He singles out one song in particular, Morgenritt
durch die Felder:

In diesem Lied sind einem eigene Erinnerungen, ich weiß nicht wieviele, wiedergeschenkt und erhalten, ja auch Erinnerungen an das, was nicht gewesen ist, was vielleicht hätte sein können, nehmen aus der Kraft dieses Liedes eine nachträgliche innere Wirklichkeit ... 2)

He finishes with the words:

Ermessen Sie an diesem Eindruck, wie sehr Sie mich bewegt und bereichert haben und es wiederkönnen, aus der Freude zu singen, einmal, wenns gerade der rechte Abend dafür sein wird. 3)

Here is another salient example of Rilke's capacity for enjoying vocal music. It may, of course, be objected that, as in his Worpswede days, he is interested primarily in the text; but this does not detract from his obviously sincere appreciation of the happy combination of words and music.

The 'Erinnerungen' referred to by Rilke are the memories of his visit to Denmark and Sweden in 1904; very possibly he may at that time have heard songs by Bellman or other Scandinavians. In Stimmen der Freunde, Inga Junghanns, who was, before her marriage, an actress, and who was later to translate some of Rilke's work into Danish, writes of her Munich meeting with Rilke in the 'geistige Barbierstube bei Holdt':⁴⁾

Noch heute bin ich bewegt, wenn ich Rilkes Briefe aus jener ersten Zeit unserer Bekanntschaft lese und aus ihnen sehe, wie herzlich er sich darüber freute, durch meinen - ach wie unvollkommenen! - Vortrag dieser köstlichen alten Lieder, die Erinnerungen an fröhliche Tage auf Borgeby Schloß in Schweden mit Ellen Key und dem Maler und Dichter Ernst Norlind, den zufällig auch ich dort besucht hatte, aufsteigen zu lassen. 5)

Certainly Rilke's unaffected pleasure contrasts strongly with the comments reported by Frau von Hattingberg: 'über alle Begriffe

1) Br. C., II, p. 32.
 4) Brw. I.J., p. 199.

2) Ibid. 3) Ibid.
 5) Stimmen der Freunde, pp. 103-4.

erhaben', 'über alle Maßen schön', 'ein Glanz jener unbekannten Welt innerster Weihe ...'¹⁾ Evidently Inga Junghanns often sang to Rilke while he was in Munich. Some days after his first letter to her Rilke wrote again, inviting her to sing him some more Bellman songs: 'Frau Alberti, die viel mit Musik lebt, könnte Sie, denk ich mir, auch begleiten'.²⁾ He tells her that he has written an Ode, 'unter dem Nachdruck unsres letzten Bellman-Abends';³⁾ and later he writes again:

Ob Sie sich einmal später entschließen werden, mit Frau L. her zu mir zu kommen, von oben zu singen? ... und auch hier, während Sie oben singen, würde ich ihn hören können, wie in der Erinnerung, Bellman, den mir so köstlichen! 4)

Frau Junghanns herself writes:

Ja, Rilke trat sogar gleich mit einer Bitte an mich heran. Er möchte, sagte er, so gern einmal wieder Bellman-Lieder hören ... Wie gut, daß ich damals fast nichts von Rilke wußte, sonst hätte ich es kaum gewagt, ihm diese Bitte zu erfüllen. Nun aber tat ich es öfters. 5)

Rilke's encounter with Paul Klee, of which little is known, brought him another equally happy series of experiences of 'Hausmusik'. Once Rilke refers to Klee, in a letter to Baladine Klossowska, as 'le peintre-musicien';⁶⁾ on all other occasions he speaks only of his admiration for Klee's paintings. Lulu Albert-Lasard, however, writes: 'Manchmal waren wir zu Konzerten bei Paul Klee eingeladen, dessen Frau eine hervorragende Pianistin war'.⁷⁾

She continues:

Eine völlig verschiedene Note brachte natürlich der Maler Klee in unseren Kreis. Sanft, still und innerlich spielte er öfters Violine, auf unserer Terrasse im Mondschein, was uns ebenso entzückte wie die herrlichen Aquarelle ... 8)

1) Quoted above, p. 25. 2) Brw. I.J., p. 16. 3) Ibid.
 4) Brw. I.J., p. 18. 5) Stimmen der Freunde, p. 103.
 6) R.M.R. et Merl., p. 224; 23/24th Feb. 1921.
 7) L.A.L., p. 95. 8) L.A.L., p. 97.

There is very little evidence of Rilke's coming into contact with chamber music after he had left Germany for Switzerland in 1919. No doubt the 'Musikabend' was just as popular an entertainment as it had been with his German friends; but after the distractions of the war years he wanted solitude and ideal working conditions. Two out of four reported Swiss experiences date from his earliest days in that country; and the other two from the period after he had completed the Elegies. In November 1919, Rilke spent a few days in Basel. Here he writes on 21st December 1919 to Frau Gudi Nölke of 'Menschen, Beziehungen ... vorzüglich schöne in Basel' and continues:

dort hatte ich die Freude, Wanda Landowska wiederzusehen, die Freude und zugleich die Sorge: sie ist zerstört durch den gewaltsamen Tod ihres Mannes, - sie stürzt sich in ihre Arbeit, geht auf die anstrengendsten und eiligsten Tournées ein, jetzt wird sie in Spanien sein, vermuthlich, - das alles nur, um sich nicht leben zu hören; und in diesem Hohlraum ihres Schmerzes, spielt sie den Menschen ihre süße, entzückte Musik, an die sie selber nicht mehr glauben kann. 1)

Rilke is perhaps more interested in the effect of suffering upon a fellow artist than in Frau Landowska's musicianship; but the phrase 'ihre süße, entzückte Musik' suggests that he was well acquainted with and impressed by the way in which she played and the kind of music she made. We know that she definitely did play to Rilke - probably in Paris before the war - for Iwan Goll's article Wanda Landowskas Schule von Saint-Leu is illustrated by a photograph of Rilke, 'dem Spiel von Wanda Landowska zuhörend'.²⁾ Besides, J.R. von Salis writes in the following way of their friendship:

In Basel feiert er auch ein Wiedersehen mit der berühmten Cembalistin, Wanda Landowska, deren Interpretationskunst er bewunderte, und mit der ihn auch persönliche Erinnerungen an Tolstoi verbanden. 3)

1) Br. Frau G.N., p. 28. 2) In Der Weltspiegel, Berlin, 50th year of publication, Nr. 4., 26th Jan. 1930; see footnote to Br. Frau G.N., pp. 177-8. 3) J.R. v. S., p. 47.

Nearly a year after this Basel meeting, Rilke revisited his beloved Paris for the first time since the war. Here he saw Frau Landowska again, on her return from her Spanish tour. He refers to this meeting immediately after his return to Switzerland in a letter of October 30th 1920, in which he calls Frau Landowska 'mon admirable et malheureuse amie'.¹⁾ Whether she played to him again or not is uncertain; but it is interesting that he should have found time to see her; for it has always been stressed that this fleeting return to Paris, which healed what he referred to as his 'Arbeitsbruchstellen',²⁾ and thus made possible the completion of the Elegies, was a renewed communion with 'things', not people, a communion with the city's gardens, streets and buildings.

While in Venice during the summer of 1920, Rilke attended at least one 'Musikabend' at the home of a concert pianist, Giorgio Levi, a friend of Marie von Thurn und Taxis. He mentions this evening parenthetically in a letter of 28th June to the Princess: 'Übrigens die ältere Dame, die mir an jenem Musikabend bei Levi auffiel und nach der ich alle Welt fragte, ist die Gfn. Colletti-Mocenigo ...'³⁾ Again Rilke has been scrutinising the audience.

The last two occasions on which Rilke came into contact with chamber music produced in him what was indisputably the most spontaneous reaction of his life to sophisticated music. He mentions these occasions no less than five times. In a long letter of 12th April 1923 he writes to Gräfin Sizzo:

-
- 1) De Littéraire Gids, The Hague, Nr. 38, 20th April 1928; see footnote to Br. Frau G.N., pp. 177-8.
 2) Br. C., II, p. 501; 18th Dec. 1925 to Arthur Fischer-Colbrie.
 3) Brw. T.T.H., p. 606.

Ich hatte Musik hier zu Ostern, muß ich noch erzählen, herrliche Musik ... Mit meinen Schweizer Freunden war eine noch ganz junge Geigerin zu mir gekommen, von der man mir versichert, daß sie schon jetzt unter den besten und außerordentlichsten Künstlern ihres Instruments gälte. Sie spielte mir Bach während drei Tage, fast nur Bach - und wie, wie! Mit welcher Erwachsenenheit und Sicherheit der Geige, mit welcher Entschlossenheit. (So müßten Schicksale, so müßten Leben sein; aber nur im Schicksalslosen gibt es diese straffe Stärke, die das Sanfte in sich faßt und schützt - und diese Genauigkeit). 1)

Apart from the very real enthusiasm expressed here, perhaps the most striking point to note is that Rilke, who generally fought shy of assessing musical performances, has obviously gained a remarkable insight into Alma Moodie's playing - from his own experience as an artist in the wide sense of the word. This passage shows that Rilke, towards the end of his life, was very well able to appreciate music on his own terms. To absorb unaccompanied Bach on three successive days is no mean feat. Rilke gives expression again to his enthusiasm in the postscript of a letter dated 7th April to the Princess Marie:

Ich habe eigentümlich feierliche Ostern gehabt; durch zwei Tage hat lauter Bach bei mir geklungen in der herrlichen Geigenstimme, die die junge, auch in Wien bekannte Geigerin, Alma Moodie, zu erwecken weiß; sie war hier, bei mir, mit meinem Freunde Werner Reinhart, dem Besitzer von Muzot. 2)

And to Baladine Klossowska he writes on 21st April 1923:

Pâques - déjà loin! Werner était vraiment venu, avec Freyhold et une jeune (et déjà fameuse) violiniste qui jouait du Bach chez moi, ici, dans ma chambre! Muzot a reçu un magnifique baptême de musique, et moi je ne pouvais pas désirer de récompense plus grandiose et plus pénétrante que cette voix divine, héroïque et humaine qui semblait consentir à toutes les pensées de ma chère solitude ... 3)

Clearly the reference (in the letter quoted above to Gräfin Sizzo) to 'diese straffe Stärke ...' is one of 'les pensées de ma chère

1) Br. C., II, pp. 410-11.

2) Brw. T.T.H., p. 751.

3) R.M.R. et Merl., p. 427.

solitude'. In the letter to Frau Klossowska Rilke speaks of 'cette admirable musique, un soleil splendide avec tout cela ...'¹⁾ - a phrase that suggests that even this final affirmation of music was determined by his prevalent mood. Once he had finished the Elegies, he could afford to enjoy music. Of course, no musical experience, not even the playing of a gramophone record, is entirely abstract; but it can involve the listener's appreciation of music for music's sake. Whether or not we have found this in Rilke, there is something consolingly serene about his acceptance of this music, added to by the pride and pleasure expressed in the repeated 'bei mir', 'chez moi, ici, dans ma chambre!' It looks as if Rilke felt he had at last come to terms with music.

The following year (1925), Reinhart repeated his experiment; Rilke writes on 12th May 1924 to Marie von Thurn und Taxis:

Übrigens sah ich Werner Reinhart kürzlich; er war die Ostertage hier und hat mir wieder, wie vor einem Jahr, ein ganzes Musikfest bereitet: Alma Moodie, diese junge, sehr bedeutende Geigerin, hatte sich, auch heuer, zwischen ihren verschiedenen tournées, hier eingefunden; später kam noch ein junger oesterreichischer Komponist dazu ... Sie werden vermuthlich seinen Namen kennen: Ernst Křenek. ... So war ein Klima von Musik entstanden, in dem ich, tauber Berg, mich recht felsig ausnahm, immerhin dankbar für die melodischen Angriffe und Zärtlichkeiten an allen Hängen meines Gefühls. 2)

Rilke mentions this visit - apparently his last experience of 'Hausmusik' - in another letter, to Gräfin Sizzo, dated 1st June 1923:

es war eine Zeit der Besuche auf Muzot seit jenem (durch die große Musik von Alma Moodie's verherrlichten) Ostern ... 3)

The conclusion to be drawn from this account of Rilke's chamber music experiences is a good deal more positive than that reached

1) R.M.R. et Merl., p. 427.

2) Brw. T.T.H., p. 801.

3) Br. C., II, p. 417.

after the study of his attendances at concerts. Clearly, Rilke was capable of enjoying music, singing in particular; and the playing of Wanda Landowska and Alma Moodie meant a great deal to him.

Church music

In a letter of 1st February 1914, Rilke confesses to Benvenuta that he cannot bear the overwhelming power of music unless it is played or sung in a church, and that he fears it, 'wenn sie nicht in einer Kathedrale vor sich ging, geradewegs an Gott hinan, ohne sich bei mir aufzuhalten'.¹⁾ This feeling that church music alone made no claims upon him does, no doubt, explain to a certain extent why he heard a great deal of it, and why, far from avoiding it, he went out of his way to encounter it. On a more mundane level, however, this preference could also be dependent upon the various factors and circumstances which have already been seen to influence his response to any kind of music. First, the atmosphere of a church was far more likely to please him than that of a concert-hall. Secondly, in a church he would never have to rely solely upon his ear, for there would always be plenty to occupy his eye: the architecture of the church and the ceremony of the service, into which the music itself could blend as one element in the total effect. Thirdly, the music which he heard in church would tend to be vocal music - and the one fact that emerges clearly from Rilke's musical experiences is a strong predilection for song.

During his Paris years, Rilke spent much of his time in the cathedral of Notre Dame; but the first evidence of his listening

1) Brw. Benv., p. 25.

to music in church appears in a letter to Lou Andreas-Salomé from Rome, written on March 31st 1904:

Gestern sang man in Sankt-Peter Palestrina. Aber es war nichts. Es zergeht alles in diesem hoffährtig-großen leeren Haus, das wie eine hohle Puppe ist, aus der ein dunkler Riesen-Schmetterling ausgekrochen ist. 1)

Again his offended 'Raumgefühl' has spoiled the music for him. It is interesting to note that he has - unusually - recorded the name of the composer, Palestrina. The letter to Lou continues:

Heute aber war ich viele Stunden lang in einer kleinen griechischen Kirche; ein Patriarch war da in einem großen Kleid und durch das Kaiserthor ... brachten sie ihm in langer Reihe seinen Schmuck ... Und draußen, vor der Bilderwand, standen rechts und links, einander gegenüber, junge Klosterschüler, die sich ansangen, mit erhobenen Köpfen und gestreckten Kehlen, wie schwarze Vögel in Frühlingsnächten. 2)

Here it is the ceremony which had impressed him so strongly - although in writing to Lou, herself not interested in music, he was unlikely to stress the musical side of his experience. His impression of the singing choristers, so vividly expressed by the bird image, is principally a visual one; nevertheless, it was probably the tone of the boys' voices which reminded him of bird-song. Fifteen years later he recalls attending services at an Armenian church in Rome - presumably the same one - in a letter to Elya Nevar, dated "Grünen Donnerstag 1920":

aber versuch auch einmal einen österlichen Gottesdienst in der armenischen Kirche der Via Babuino zu erleben, - diese Gesänge und Handlungen konnten von der großartigsten Würde sein und dabei inständig wie - der Frühling selbst. 3)

In three letters of the Paris years, Rilke tells his wife of his visits to Notre Dame. On 14th September 1905, after his return to the capital for the first time since June 1903, he writes:

1) Brw. L.A.S., p. 140.

2) Ibid.

3) Elya Nevar, p. 149.

Ich war heute zum erstenmal in Notre-Dame; sie sangen ein kleines Amt, und es war wie immer, nur die Fensterrosen schienen mir weiter aufgeblüht ... 1)

Sometimes Rodin accompanied him. Describing a visit to the cathedral on the first Sunday in Advent 1905, Rilke reports:

da saßen wir still, ganz still zwei Stunden nebeneinander, und es sang über uns und für uns und für den lieben Gott, sang und brauste und rauschte in den dunklen Wipfeln der Orgel, aus denen dann und wann, aufgescheucht von Stimmen, der Sopran wie ein weißer Vogel aufflog und stieg und stieg. 2)

In a letter of 3rd June 1907, after another ten months' absence from Paris, he writes:

Gestern war ich in Notre Dame und hörte wieder den Gesang, der hineinströmt in diese wunderbare Form und ihre Innengestalt annimmt überall ... 3)

In each of these passages those characteristics of Rilke's musical experiences that have already been discussed can be traced: the visual and, in the last passage, the spatial experience prevail over the purely musical one.

Another letter to Clara Rilke, dated 30th June 1907, mentions an accidental experience of church singing; here Rilke again uses the term 'steigen' which he had used in the letter of 1905. He describes how he was standing at the window of his room in the rue Cassette on a rainy Sunday, 'als ob das schlechte Wetter mich an etwas verhindert hätte':

Drüben in der Klosterschule hinter den hohen Kastanien singen sie zur Orgel, und von Zeit zu Zeit fühlt man das Steigende von Tönen durch den Lärm des Fallens hindurch, der den ganzen Nachmittag zu einer einzigen langen Stunde macht. 4)

Churches seem to have attracted Rilke even more than castles did; on his numerous travels he appears to have sought out as a matter of course the cathedral or church of whatever town or village

1) Br. A., II, p. 257.

2) Br. A., II, p. 280.

3) Br. A., III, p. 261.

4) Br. A., III, p. 292.

he was visiting. No doubt he, like Rodin, went to churches to hear, as Helene von Nostitz records of Rodin, 'die Stimme der Kathedralen'. For there, she explains, 'im faltigen Dunkel ... Menschen redeten nicht zu ihm, Steine sprachen'.¹⁾ Besides, churches are the documents of that side of history with which Rilke was deeply concerned; there he could inspect the coats-of-arms of ancient families and search for the graves of the 'Jungverstorbene'. In an often quoted letter to Rudolf Zimmermann Rilke touches upon other reasons - religious if not specifically Christian - for his frequent visits to churches; but perhaps in the long run this was a legacy from his Catholic upbringing in Prague. From the dates of several of the quotations given below, it seems that he was in the habit of attending services during church festivals, particularly at Christmas and at Easter. The ritual of such occasions doubtless appealed to him; but so, apparently, did the music. During a visit to Provence in 1909, Rilke witnessed one very colourful festival in the strange village of 'Les Saintes-Maries-de-la-Mer' on the Mediterranean coast. Twice a year pilgrimages are still made to the shrines of the two Marys, Mary the mother of James, and Mary Salomé, who, according to one version of an ancient Provençal legend, are said to have landed in the Camargue after being sent out to sea in a boat without sails or oars by the Jews of Jerusalem. On June 12th Rilke writes to Lou Andreas-Salomé:

Die Wallfahrt nach den 'Saintes-Maries' war seltsam; der kleine flache Ort am Meer, aus dem sich nur die feste bezinnte Kirche stark und zusammengefaßt aufhebt, voller Pilger, Hunde und Zigeuner; eine gemeinsame lange Nachtwache aller dieser Geschöpfe im dunkeln unzugänglichen Kircheninnern, bei immer mehr Kerzen, bei provençalischem Gesang, bei einzelnen hohen graden Rufen um ein Wunder; und draußen immerzu das Meer. 2)

1) Helene von Nostitz, p. 312 and p. 322. 2) Brw. L.A.S., p. 232.

During his journeyings in Spain 1912/13, Rilke spent November in Toledo. Listening to music in a small church there was to prove one of the outstanding experiences of his tour; more than ten years later he included it in a list of 'influences' upon his work sent on February 26th 1924 to Alfred Schaar from the tower of Muzot:

Oder daß es mir vergönnt gewesen ist ... in Toledo, mit ein paar spanischen Freunden und ihren Gefährtinnen, in einer verarmten kleinen Pfarrkirche eine uralte Novene singen zu hören, die einmal, im 17ten Jahrhundert, als man die Überlieferung dieses Gebrauchs unterdrückte, in derselben Kirche von Engeln gesungen war ... 1)

He speaks in greater detail of this 'Novene' in a letter of 25th November 1912 to Prince Alexander von Thurn und Taxis:

und was mich weiter kränkt, ist mein vollkommener Analphabetismus in der Musik, jeden Sonntag geh ich in eine kleine mozarabische Pfarre, ein Salve anhören, das wohl an die tausend Jahre alt ist, im Lauf der Zeiten zwischendurch geriet es in Vergessenheit, aber da sangen es die Engel, wie es heißt, bis die Leute, erschrocken und beschämt, wieder die Tradition fortsetzten; nun ist's mein Hintergedanke, die beiden dicken Psalmodierer könnten mal verhindert sein, ich würd es zu gern von den Engeln hören, aber auch so, es geht mir sehr nah, wie alle ganz alte Musik, es stößt wie der Wind in die Welt hinein, ganz als bliese es so für sich, auch wenn wir nicht da wären. Und das ist doch wohl Musik! 2)

His enthusiasm has been aroused by the antiquity of the music, together with his interest in the legend attached to it; and yet he is evidently excited by the melody itself. He even sent a copy to the Prince, asking him to play the 'Salve' over and comment on it.

From a letter to the Princess Marie it emerges that he was in the habit of visiting the cathedral in Toledo daily; it must indeed have impressed him, for he tells Rodin:

Mais je ne peux pas rester à la Cathédrale sans vous souhaiter à côté de moi; même la Notre Dame ou Chartres n'ont pas eu tant de pouvoir sur moi ... 3)

1) Br. C., II, pp. 440-41.

2) Br. C., I, p. 410.

3) Lettres à Rodin, p. 151.

Writing to the Princess on 15th November, he describes the organ in the cathedral; unfortunately, he does not mention hearing it:

Erinnern Sie die herrlichen Orgeln hier in der Kathedrale?
und wie die alten Hakenbüchsen stehen die Posaunen aus ihnen
heraus ... 1)

Seville, on the other hand, did not please him - and neither did its churches:

Diese Moschee; aber es ist ein Kummer ... was man daraus
gemacht hat, diese in das strähnige Innere hineinverfitzten
Kirchen, man möchte sie auskämmen wie Knoten aus schönem
Haar ... Noch jetzt wars rein unerträglich, die Orgel und
das Respondieren der Chorherren in diesem Raum zu hören ... 2)

A fortnight later, he writes on 17th December, again to the Princess Marie:

Mir war die Kathedrale so von Grund aus zuwider, ja feindlich,
nirgends wirds Ernst ... Und die infame Orgel machte den Raum
so süß mit ihrer verhätschelten Stimme, daß den kolossalen
Pfeilern ganz schwach wurde, es war einem gleichgültig dieses
Steinerweichen, ein Kunststück, mochte es so weit gehen, wie
es wollte. 3)

Both of these comments on Seville's cathedral again reveal the tremendous importance of sympathetic surroundings for Rilke's musical appreciation. His emphatic criticism of the sickly tones of the organ, however, is most interesting.

Shortly after his return from Spain, Rilke reports further experiences of church music heard in Paris at Easter 1913. On Good Friday, 21st March, he adds at the end of a long letter to Marie von Thurn und Taxis:

Ich höre heute und gestern alte italienische Musik von den
Sängern in der Kirche St. Gervais: Vittoria, Palestrina,
Ingegneri ... 4)

On the following day he remarks to Kippenberg, commenting upon his good fortune in being able to hear Bach's St. Matthew Passion: 'Und

1) Brw. T.T.H., p. 230.

2) Brw. T.T.H., p. 240.

3) Brw. T.T.H., p. 251.

4) Brw. T.T.H., p. 281.

die Matthäus-Passion! und ein paar Tage auf dem Land ... Ich hörte Donnerstag und gestern die Sänger von St. Gervais Palestrina und Viktoria singen'.¹⁾ It is clear that he enjoyed this music, although it is not necessarily of great significance that he mentions it twice in letters - both to music-loving friends. He had, however, been to the church twice to hear it. If not ancient this music was at least early, and, as he had written of the chant he heard in Toledo, 'es geht mir sehr nah, wie alle ganz alte Musik'.²⁾ It is known that Rilke preferred music of the baroque and pre-baroque periods;³⁾ this is no doubt yet another reason why he was likely to enjoy the music he heard in church.

Magda von Hattingberg describes at some length two church services to which Rilke took her while they were in Paris during April 1914, one in Notre Dame and one in the small Armenian church of 'St. Julien le Pauvre', which Rilke was apparently also in the habit of visiting. She writes:

Rilke sagt, wir sollen hier, in Notre Dame, an einem Sonntag ein Hochamt hören, das, in sehr strengem Stil, wohl nach vielhundertjährigem Gebrauch abgehalten wird. Eine gesungene Instrumental- oder Orgelmesse wie in anderen Kirchen gibt es in Notre Dame nicht. 4)

This service, however, did not impress Benvenuta favourably:

In ermüdender Tonfolge singen Priester am Altar ... Die Orgel schweigt, nur kleine präludienhafte Zwischenspiele einförmigster Art sind ihr erlaubt, um die Teile der Messe miteinander zu verbinden. 5)

According to Benvenuta's account, Rilke then whispered: 'Wenn es dir recht ist, gehen wir lieber hinüber in die armenische Kirche, dort wird wunderbar gesungen'.⁶⁾ There, continues Benvenuta, 'eine

1) Br. Kipp., I, pp. 206-7. 2) See above, p. 36.

3) According to information given me by Walter Mehring.

4) R. u. Benv., p. 112. 5) R. u. Benv., p. 139. 6) Ibid.

andere Welt empfang uns':

Notre Dame in all ihrer starren Feierlichkeit konnte nicht bestehen vor der Gewalt der Musik, die aus dieser armen kleinen Kirche zu allen Himmeln strömte. Es war, als fluteten Trostwellen von Gnade und Licht aus den herrlichen Stimmen der unsichtbaren Sänger ... manche Leute weinten leise ... Rainer aber, ganz versunken in den Klängen, hatte einen Ausdruck von Andacht und Trauer in seinen Augen, der mich erschütterte. 1)

It is not surprising that the austerity of the service in Notre Dame should fail to please Benvenuta, a pianist, and a romantic pianist into the bargain; but was it not just that 'starre Feierlichkeit' which would appeal to Rilke far more than Benvenuta's 'Trostwellen von Gnade und Licht'? We know that Rilke often went to Notre Dame to hear the service; besides, an attitude of 'Versunkenheit' is often ambiguous. Benvenuta recalls another visit to the cathedral with Rilke on 20th April, the day of their departure for Duino:

Am letzten Tag gingen Rilke und ich noch einmal nach Notre Dame, die Kirche war leer ... aber auf der Orgelempore schimmerte Licht und auf einmal begann ... jemand ein Thema zu spielen ..., ging erst in einen Kanon über und dann in die vielverschlungenen Gänge einer fünfstimmigen Fuge ... Und wir saßen traumverloren wie in lichten guten Tagen nebeneinander und lauschten und konnten erst ein Ende finden, als die Stimmen schwiegen ... Rilke sagte, er hätte hier zum erstenmal spielen gehört ... 2)

The work played was a Bach choral prelude; but Benvenuta's account is probably not reliable.

In the section of her book dealing with their stay at Duino Benvenuta mentions a church in the village of Aquileja, where another ancient sacred melody was regularly sung; it is strange that Rilke never mentions either the church or the chant:

1) R. u. Benv., pp. 140-41.

2) R. u. Benv., pp. 166-7.

Sie [Marie von Thurn und Taxis] sagt, daß hier in Aquileja beim Hochamt seit Hunderten von Jahren der sogenannte Cantus patriarchinus gesungen wird, den man in keiner anderen Kirche der Welt singen darf - ein Vorrecht, das der Dom in frühchristlicher Zeit, wahrscheinlich sogar noch von Ambrosius, dem Heiligen, erhalten haben soll. Wer aber hört in unserer Zeit diesen uralten mystischen Gesang? 1)

In 1917 Rilke visited Herrenchiemsee in Bavaria; on June 26th he writes to the Gräfin Aline Dietrichstein, describing in a characteristic way the Fraueninsel, with its convent and its 'uralter Glockenturm':

der Turm setzt Daten und löst sie alle wieder auf, indem er, seit er steht, Zeit und Schicksal hinausläutet über den See ... Der Inhalt wievieler Leben ist in diesem Läuten vergangen und zergeht drinnen in der Kirche in den verschwebenden Stimmen immer anderer Frauen, die, vom Nonnenchor aus, gegen Altäre und Pfeiler und Wölbungen ansingen. Manchmal meint man, ... es müsse aus so vielen versungenen Stimmen ein wiederum Sichtbares sich niederschlagen. 2)

Here it is not the music which interests him, nor is it the music itself which he is listening to; it is the tone of the voices, which sets him musing on the possible interaction of sound and space.

After Rilke's move to Switzerland in June 1919, there is little evidence of his listening to music in churches, although he does remark in a letter of 2nd July 1919: 'Heute abend kann man die Orgel hören in der französischen Kirche - , das zieht mich an ...'.³⁾ From December of that year he spent ten frustrated weeks in a guest-house in Locarno, feeling for an answer to the question 'Wohin?', in constant search for 'ein halbes Jahr der Einsamkeit' and for that 'Stille',⁴⁾ which he had found in the little country churches of the district. He must have visited many while staying in Locarno. On 29th December 1919 he writes to Emmy von Egidy: 'und die Landkirchen da und dort, fast jede, - in denen ich mehr wohne als in

1) R. u. Benv., pp. 200-01. 2) Br. C., II, p. 76.

3) Briefe an eine Reisegefährtin, p. 41.

4) Br. C., II, p. 167; 24th Dec. 1919 to Dory von der Mühl.

meinem nur halb zu mir überredeten Zimmer'.¹⁾ On Christmas Eve 1919 he adds at the end of a long letter to Dory von der Mühl: 'Nun geh ich zur Mitternachts-Mette nach Madonna del Sasso'.²⁾ Whether or not he heard any music on these occasions cannot be ascertained.

On 20th March 1920 Rilke, while staying with the von der Mühl at Schönenberg, was driven by his host to Basel in order to attend a performance of Bach's St. Matthew Passion in the cathedral. He appears to have been looking forward to this musical event; in 1913 he had spoken with interest of the work;³⁾ and in a letter of 22nd March 1920 he tells Frau Gudi Nölke, 'am Nachmittag fuhr ich in die Stadt, die Matthäus-Passion im Baseler Münster anzuhören, was eine große Sache werden mußte - '.⁴⁾ J.R. von Salis, too, reports:

Er begab sich ab und zu nach Basel, wo er einer Aufführung der Matthäus-Passion im Münster beiwohnte, andächtig und versunken dem großen Eindruck sich hingebend, den Karl Erb als Evangelist auf ihn machte. 5)

However, it turns out from Rilke's own remarks in a letter of 22nd March 1920 to Frau Wunderly-Volkart that his 'Versunkenheit' had once again been misinterpreted. Rilke himself admits to totally different feelings:

Die in mir zunehmende Schwierigkeit, am christlichen Erlebnis unmittelbar beteiligt zu sein, hat mich verhindert, zum Gegenstande selbst diejenige Hingerissenheit zu fassen, die die Aufnahme des Ganzen zum Ereignis machen müßte. 6)

It is a pity that the 'rabiate Antichristlichkeit',⁷⁾ of which Rilke had spoken to the Princess Marie in 1912 should have prevented him

1) Br. A., V, p. 282. 2) Br. A., V, p. 281.
 3) See note 1) on p. 38 above. 4) Br. Frau G.N., p. 46.
 5) J.R. v. S., p. 53. 6) J.R. v. S., p. 218.
 7) Brw. T.T.H., p. 245; 17th Dec. 1912.

from enjoying the music, for it has already been seen that he could and did like Bach's music. Bach himself did not draw a hard and fast line between secular and sacred music and, although it would be absurd to suggest that his Protestantism did not affect his works, the tendency to regard his music as being primarily a religious experience is all too prevalent. The musical agnostic is not necessarily excluded from properly appreciating the St. Matthew Passion.

Only two insignificant references to church music remain.¹⁾ The first describes an accidental experience, reminiscent of that in the rue Cassette in Paris; on April 4th 1920 Rilke writes from Schöenberg:

Der sonntägliche Choral unten setzte auch ein, wie er mußte;
wie sehr gehört er für mich schon zur Stimmung und geradezu
zur Stille der hiesigen Sonntage. 2)

In a letter to Marie von Thurn und Taxis from Venice, dated 28th June 1920 - in which he speaks of the 'Musikabend bei Herrn Giorgio Levi' - Rilke reports one more experience:

Gestern war ich rechtzeitig zur Haupt-Messe in S. Marco, die Musik war aber unbedeutend. Morgen ist Peter und Pauls-Tag, ich weiß noch nicht, in welcher Kirche ichs versuchen werde. 3)

Song

From the above examination of Rilke's concert and chamber music experiences, it has been seen that, with the exception of Alma Moodie's and Wanda Landowska's playing, he seldom showed any true enthusiasm for orchestral or instrumental music. But he did

-
- 1) One further reference to church music is to be found in the correspondence with R.R. Junghanns. On 1st Sept. Rilke asks: 'Ob Sie, Sonntags, nach St. Moritz mitgefahren sind, um die alte Kirchenmusik von Fr. Philippi zu hören? Das würde auch mich sehr angezogen haben'. (Briefe an R.R. Junghanns, p. 17.)
- 2) Br. A., V, p. 297. 3) Brw. T.T.H., p. 606.

appreciate the single melodic line of song. His response to church music was often determined as much by the church as by the music, if not more so; when, as occasionally happened, this was not the case, then Rilke was invariably listening to the singing of the human voice.¹⁾ The evidence of his feeling for song extends throughout his life - and his writings. Those experiences already included above under chamber music and church music were, for the most part, instances of cultivated art-song. Those listed below cannot be classified as chamber or church music - although in several cases the music is actually sacred music. Many are quite accidental; several are experiences of folk-song; and those which are not strictly speaking folk-song have an anonymous quality that distinguishes them sharply from art-song.

'Lied' and 'Weise' are frequent terms in Rilke's youthful poems. Often, too, the words 'Volkslied' or 'Heimatlied' occur. One must be careful not to assume from this any definite acquaintance with Czech folk-song, as for example, Felix Braun does in Stimmen der Freunde. Taking and translating the poems literally, he describes Rilke's childhood 'in der dunkeln Stadt':

Das traurige slawische Volk umwohnt ihn, Mädchen dieses Volkes
dienen im Elternhaus, oft singt eines abends die weichen
Lieder der Heimat, es rührt ihn so sehr, sinkt ihm ins Blut
... 2)

Nevertheless, Czech folk-song certainly provided the young Rilke with

-
- 1) It might be argued, however, that this preference for vocal music militates against Rilke's musicality in the strict sense of the word - cp. Susanne Langer, Feeling and Form, p. 141: 'But the voice is so much more an instrument of biological response than of art that all actual emotions, crude or fine, deep or casual, are reflected in its spontaneously variable tone. It is the prime avenue of self-expression, and in this demonstrative capacity is not really a musical instrument at all.' Cp. also Chapter III.
- 2) Stimmen der Freunde, p. 10.

one important source of poetic material; and, although many references to folk-song may have sprung less from a spontaneous response to music than from a desire to pay homage to a literary convention and to express Pan-Slav patriotism, surely some first-hand experience is postulated. The poems Volksweise¹⁾ and Das Heimatlied²⁾ in particular must refer to actual song.

The first evidence of Rilke's listening to song occurs during his visits to Italy from April to May 1898, and to Russia, April to June 1899 and May to August 1900. While staying in Viareggio at the end of May 1898, he was prompted by the singing of girls to write the Mädchenlieder. He speaks of their songs in his Tuscan diary:

Am späten Nachmittag aber kannst du im Walde die dunklen Mädchen und die blonden finden ... nur dann und wann hebt eine langsam zu singen an, leis, wie aus einer süßen Erinnerung heraus, und es fallen zwei oder drei Gefährtinnen mit lauterer Stimmen ein - wie zur Bestätigung. Und nach einigen Schritten geht das Lied wieder in ihren Bewegungen unter, aus welchen es sich zu lösen schien ... 3)

In this description there is something oddly characteristic of its writer which is present to a greater or lesser degree in many other later passages about song. He imparts an independent existence to the sounds he hears - a kind of personification, or rather 'Dingwerdung' of the human voice. This same characteristic can be discerned in four of the passages already quoted above - on all of those occasions, in fact, when Rilke's interest has really been aroused. In Worpswede he had written 'wie zu Dingen ließ sich der Gesang zu uns hinab';⁴⁾ to Lili Kanitz-Menar he had declared in 1906; 'da die ersten und einfachen Lieder auf ihrer Seelenwanderung

1) S.W., I, p. 39. 2) S.W., I, p. 68. 3) T.F., p. 106.

4) See above, p. 14.

wiederum die Gestalt Ihrer Stimme annehmen und eine ländliche Kirche erfüllen sollten ...';¹⁾ in 1913 he had spoken of Frau von Nostitz's mother's singing as follows, 'als ob gerade in ihrer Stimme nichts von allem Vergehenden hätte aufhören können ...';²⁾ and in 1917 he had written with reference to the singing of nuns on the Fraueninsel 'Der Inhalt wievieler Leben ... zergeht drinnen in der Kirche in den verschwebenden Stimmen immer anderer Frauen ... Manchmal meint man, es müsse aus so vielen versungenen Stimmen ein wiederum Sichtbares sich niederschlagen'.³⁾ To some extent the reasons for this are, no doubt, stylistic. Yet one does feel that Rilke listened to the voice as if it were a 'thing'. The wording of a passage towards the end of Malte Laurids Brigge describing the singing of a girl in Venice also suggests this. She sings an Italian song first: 'Sie hob es mit Mühe hinauf, sie nahm es viel zu schwer'.⁴⁾ But then:

Eine Stille ergab sich ... sie [die Stille] dauerte an, sie spannte sich, und jetzt erhob sich in ihr die Stimme ... 5)

This song is Rilke's own Du, der ichs nicht sage: 'da brach plötzlich die Stimme aus ... als ob sie [die Stimme] seit Jahren gewußt hätte, daß sie in diesem Augenblick würde einzusetzen haben'.⁶⁾ It might perhaps be too much to explain Rilke's entire appreciation of the human voice in this way; but clearly he did feel for it the same kind of affection that he so often experienced for 'Dinge'.

To return to the Tuscan Diary: the singing of the girls in the woods near Viareggio seems to Rilke their most natural way of expressing their inmost feelings and memories. Another passage

1) See above, p. 16.

2) See above, p. 20.

3) See above, p. 40.

4) S.W., VI, p. 935.

5) Ibid.

6) S.W., VI, p. 936.

from the diary records a casual experience of song:

und wenn dann tief unten irgendeiner ein wehmütiges Lied zur Mandoline träumt, so denkt man nicht daran, es einem Menschen zuzuschreiben; man fühlt, wie es unvermittelt aus dieser weiten Landschaft steigt, die nicht mehr schweigen kann in ihrem sehnsuchtigen, seltsamen Glück. Sie singt wie eine einsame Frau ... 1)

This pantheistic disassociation of song from the person of the singer is the corollary of its personification: released from the singer's possession, the sounds become more general, anonymous, less transient. It, too, brings to mind that description of the songs - and with them the lives - of countless dead nuns on the Fraueninsel, becoming involved in endless mutations from 'unsichtbar' to 'sichtbar' and back again. This idea of the anonymity of song plays an important part in Rilke's whole conception of music. Here, in this extract from the 1898 diary, Rilke is expressing somewhat floridly what he has intuitively felt; in 1913 he confirms this feeling in words, this time with nothing vague or sentimental about them: 'es stößt wie der Wind in die Welt hinein, ganz als bliese es so für sich, auch wenn wir nicht da wären. Und das ist doch wohl Musik!',²⁾

While travelling in Russia, Rilke conceived a great enthusiasm for the 'Byliny', oral epic poems of mediaeval origin which were intended to be sung by court minstrels. During the last two centuries interest in them revived and they were often recited or chanted by peasant-poets to the accompaniment of a string instrument such as the balalaika or the kobza. It is very possible that Rilke witnessed such a performance while staying with Lou Andreas-Salomé at the home of Spiridon Dmitrijewitsch Droschin, one such

1) T.F., p. 20. 2) See above, p. 36.

peasant-poet, in June 1900. He did at any rate hear some of Droschin's own verse recited in this way; on 23rd February 1900 he writes to Sofia Schill:

Das war eine große Überraschung für mich; diese reife Einfachheit, in der sich ein tiefer und stiller, einsamer Mensch verrät, vereint mit soviel Klang, Gewandtheit und Bewegung im Rhythmus ... Voll Musik ist das alles und voll - Tanz. Die Pesni o gore i radosti enthalten die Bewegung tanzender Gruppen und das Zittern der Balalaika und das Schwingen der Stimmen, welches darüber liegt. 1)

Many of Rilke's friends and acquaintances have mentioned his delight - particularly towards the end of his life - in speaking of his youthful experiences in Russia. Marie von Thurn und Taxis records how frequently Rilke talked to her of 'la tristesse de leurs chansons';²⁾ and Charles du Bos reports the following conversation with Rilke in 1924 about Droschin's poetry:

nous étions partis de la plasticité de la langue allemande ... Quand il [Droschin] avait composé quelque poème nouveau, l'une de ses filles ... l'adaptait aussitôt à quelque chanson du pays, et, le matin, pendant le travail du laveur, elle chantait le poème nouveau, qui avait l'air de s'envoler dans le ciel comme un oiseau. 3)

Again Rilke uses the image of a flying bird to describe a song. These Russian experiences are, of course, scarcely musical: it is obviously the text of the 'songs' that attract him so much. Yet he has very much enjoyed their musical performance and appreciated the rhythm and movement in the music. The texts of the 'Byliny', with their strong rhythms, frequent repetitions, refrains and stereotyped descriptive epithets do indeed call for a musical accompaniment.

In the course of his intensive Russian studies, Rilke had in 1900 come across the best-known of these heroic poems, the Lay of

1) Br. A., I, pp. 24-5. 2) T.T.H., Souvenirs, p. 30.
3) Rilke et la France, pp. 211-2.

Igor's Campaign, parts of which he began to translate into German in Paris 1902. The figure of the eleventh-century bard, Boyan, referred to by the epic's narrator as the 'nightingale of modern times', seems particularly to have caught his imagination. A bard appears several times in his writings of this period. Probably Rilke shared the hopes expressed by Lou Andreas-Salomé in a diary entry of June 1900, written while visiting the ancient centre of Russian civilisation, the town of Kiev:

vielleicht [könnte] noch etwas von jenen ältesten rußischen Stimmungen aufleben, die in der Tat hier zu Hause waren, ehe Großrußland begann, und deren Romantik noch in den klein-rußischen Liedern leben mag. Hier einen blinden Kobsarj finden, der einem singt! Aber es schritt nur ein einziger, im Straßengewühl, an der Hand seines Knaben, an uns vorüber. 1)

Probably Rilke never heard a live player of the kobza; but the sight of Kiev's last minstrel must have impressed him, for he recalls the occasion in a letter to Lou Andreas-Salomé of 17th October 1904, when he speaks of 'meine eigene Schwerschlüssigkeit ... der die Dinge vorbeigehen läßt, fremde und eigene, wie den alten Kobzar auf dem Kreschtschatik'. 2) Two other references to his journeys in Russia suggest experiences of song. In a letter to Paula Becker of 18th October 1900 Rilke elucidates the difference between himself and the Worpswede painters:

Meine Umgebung ist nicht um mich gestellt. In der Ferne auf weiten Pfaden hab ich die Städte gesehen die ich bewohne ... Kirchen, die an der Wolga stehn ... läuten mir morgens und abends ... und Lieder, die Blinde und Kinder singen, gehen wie Verirrte um mich herum und betasten meine Wangen und mein Haar. 3)

Again the songs are personified. The second reference is probably to music Rilke had heard in Russian churches; at the end of a long description of a Gregorian chant, he adds: 'Nur in Rußland hab ich

1) Brw. L.A.S., p. 548.

2) Brw. L.A.S., p. 187.

3) Br. A., I, p. 53.

Ähnliches gehört'.¹⁾

The songs performed in Worpswede were not folk-songs but art-songs. Rilke does on one occasion mention that Milly Becker sang 'ein italisches Volksmotiv: Senza di te',²⁾ but this was probably an arrangement of a folk-song. It did not please him. Perhaps the memory of this song gave rise to the description of the song Malte listens to in Venice as 'eines jener italienischen Lieder, die die Fremden für sehr echt halten, weil sie von so deutlicher Übereinkunft sind'.³⁾

An entry in Rilke's Worpswede diary which can hardly be said to record an actual experience should, however, be included here, as it shows very well what listening to music meant to Rilke at this time. He relates how he has just left the 'Barkenhof' after one of the usual Sunday-evening gatherings:

Und plötzlich - täuscht mich der Wind? - Stimmen, leise, wachsend, nicht wie anfangende, einsetzende Stimmen, wie Stimmen mitten in einem Lied, das immer ist, und das nur denen, die im Innern sehr stille werden, auf einmal vernehmbar gegeben wird, und ich höre: 'Ehre sei Gott in der Höhe ...'. Und da wußte ich, daß gerade dieses wie über viele Stufen steigende Lied immer ist und daß es uns bewußt wird, wenn wir singende Profile sehen vor Sternennächten. Und wir blieben noch eine Weile beisammen ... in der freundlichen Wohnstube des lieben Hauses, vor welchem die Stimmen wie Fontänen gestiegen waren, über die hohen Pappeln hinaus in die tiefe, geräumige Wölbung der Nacht. 4)

This imaginative and exalted response to music is closely related to that illustrated by the music-poems of 1900.⁵⁾ It shows how much he was moved by the music he heard in Worpswede; but it reveals his conception of song as something less civilised and also less specifically musical, than the kind of song Milly Becker had sung

1) Quoted below, p. 54. 2) T.F., p. 255; 10th Sept. 1900.
 3) S.W., VI, p. 935. 4) T.F., p. 347; 3rd Oct. 1900.
 5) Listed below, Chapter IV.

for him. Song to him is apparently something more fundamental, an anonymous and eternal source of creative material - but only for the poet who is 'inward' and 'still' enough to perceive it. 'Musik ist Schöpfung',¹⁾ he was to write, exactly four weeks later on a lonely evening in Berlin-Schmargendorf. It is interesting to note his use of 'steigen' again here - twice in one passage.

In Paris in 1905 Rilke met the Spanish artist, Ignacio Zuloaga, in whose work he had become interested. From a letter written on 26th April 1906, it transpires that Rilke attended the celebrations after the christening of Zuloaga's son and came unexpectedly into contact with song. This account suggests - as did Rilke's description of Droschin's poems - that his appreciation of folk-song was closely linked to his feeling for rhythm:

Man sang und tanzte. Eine Spanierin, deren Wesen es war zu singen, sang sehr schön, im Rhythmus spanischen Bluts, die Carmen und spanische Lieder. 2)

In 1906 Rilke was invited by Frau Alice Fährndrich to stay on Capri. This visit to Italy was to contribute two important experiences of song, both of which interested and indeed excited him. In a letter to his wife which evokes with the greatest intensity and immediacy the setting of his New Year's Eve on Capri - Hogmanay seems a more appropriate name here - he writes:

Ich dachte, es würde vielleicht eine Mitternachts-mette geben, und ging nach elf Uhr aus ... Auf der kleinen Piazza endlich, unter dem Uhrturm, stand ein Haufen junger Capresen in Verabredung. Aus einem kleinen Kaffeehaus, das, rot verhangen, in die finsterste Ecke eingefügt war, kam dann und wann das ungeduldige Aufrasseln eines Tamburins ... Ein Schritt in Holzschuhen klapperte die Häuser entlang, die Uhr hob an und schlug das letzte Viertel vor Mitternacht. Aber die Kirche war zu, wie seit Jahrzehnten verschlossen. Und was da, fernher und doch eigentümlich durchdringend, von den Olivenhängen und aus den Weingärten herüberklang, das war kein christliches Singen.

1) S.W., III, p. 705.

2) Br. A., II, p. 317; to Clara Rilke.

Schwere Stimmen, alter schwankender Klagen voll, langgezogen, ohne Anfang, nicht als setzten sie plötzlich ein, nur: als wurde das Ohr unvermutet eingeschaltet in ein immer dauerndes Tonhinhalten; Stimmen, wie wieder herausgeholt aus dem Gehör entlegener Berggesichter; Stimmen, die von selbst entstehen, als finge sich Nachtwind in der Seele eines Tieres; lange, schwere, schwankende Stimmen, Rufe und Rufreihen einer uralten Naturtrunkenheit, dumpf, unbewußt, mehr ertragen als gewollt, und dazwischen Gelächter, flammenhaft hervorbrechend und sich schnell verzehrend, kurz, wach und warm wie aus einer Sommernacht, und dann wieder Mondschein ... eine Erde aus Mondschein, aus Mondschatten, die stille hält, während es seltsam bedeutungsvoll Neujahrsmitternacht schlägt ... 1)

Such a vivid understanding of the expressiveness of the human voice - so extremely expressive that it becomes inhuman - is clearly the core of Rilke's musical experiences. His attention has been caught, as before, but this time yet more forcibly, by the primitive strength behind these anonymous voices. He is aware of a pre-musical stage of song, that is, of sounds not yet domesticated into what we know as music. This pre-musical quality is, of course, more often found in such elemental sounds as the weird and unearthly wails of fighting cats at night than in musical compositions. Reading this passage, one recalls the extract quoted above from Rilke's Worpswede diary in which he describes the voices he had heard outside Vogeler's house. Then he had written: 'nicht wie anfangende einsetzende Stimmen, wie Stimmen mitten in einem Lied, das immer ist'.²⁾ Now he writes: 'ohne Anfang, nicht als setzten sie plötzlich ein, nur: als würde das Ohr ... eingeschaltet in ein immer dauerndes Tonhinhalten'. In each case he insists upon the eternally uninterrupted quality of the music: music manifests 'die ununterbrochene Nachricht',³⁾ 'das Wehende',⁴⁾ which is constantly renewing itself, enabling modern man, or at least the poet, to escape into the deep blue sea, the 'wallendes Chaos' of the Third

1) Br. C., I, pp. 160-1.

3) S.W., I, p. 687.

2) Quoted above, p. 49.

4) Ibid.



Elegy, into the world of archetype and myth. This idea of song brings to mind aural images in the Elegies, the 'Stimmen' of the first Elegy¹⁾ and the 'Rufe' of the seventh.²⁾ The same preoccupation with the idea of 'einsetzen' can be seen in a passage already quoted above from Malte Laurids Brigge: 'da brach plötzlich die Stimme aus ... als ob sie seit Jahren gewußt hätte, daß sie in diesem Augenblick würde einzusetzen haben'.³⁾

The second experience on Capri that impressed Rilke deeply was the singing and playing of the 'Pifferari', Neapolitan peasant players of the 'piffero', a kind of bag-pipe often accompanied by other pipes without drones or bags. Händel, it is interesting to note, is said to have heard the music of these peasants in Rome in 1709 and to have been inspired by it to compose his Pastoral Symphony for The Messiah. At the beginning of the 19th century some of the Pifferari were discovered as far afield as England and even Scotland, dressed in sheep-skins and tall conical hats.⁴⁾ On 12th March 1907 Rilke writes to Ellen Key, who was at the time visiting him on the island:

Aber dann wirst Du etwas Schönes hören; zufällig sind die Pifferari aus den Gebirgen da, die sonst nur um Weihnachten mit ihren uralten Liedern durch die Orte gehen. Ich möchte diese Gesänge etwas näher studieren, weil ich viel darin höre, was mir zu Herzen geht. So hab ich die Leute morgen auf zehn Uhr zu mir bestellt und meine Damen gebeten, mit mir zuzuhören. 5)

It is a pity that no further reference to these folk-songs - the antiquity of which is again responsible for Rilke's excitement - can be traced in Rilke's writings.

In May of the same year Rilke returned once more to Paris.

1) S.W., I, p. 687.

2) S.W., I, p. 710.

3) Quoted above, p. 45.

4) The Oxford Companion to Music, p. 62.

5) Br. A., III, p. 220.

In a letter to his wife of 20th September he describes once again the little 'Klostergarten' on the other side of the rue Cassette; suddenly, he tells her, he is interrupted by sounds from the street below:

Hier unterbrach ich mich, denn ich erkannte in kleinen, seltsam wiederkommenden Kadenzen unten in der stillen rue Cassette die Stimme einer alten Frau, die geht, singend, als ob sie ein Kind einsänge; sie ist blind. Ihr schwarzer Pudel zieht sie an der linken Hand weiter, während rechts der Stock gleichmäßig weiter geht. Fällt ein Geldstück, so führt sie der Hund zu der Stelle hin ... Während des Suchens schweigt der Gesang ... und setzt dann wieder ein, als wäre er nie unterbrochen gewesen, und man hätte nur eine Weile nicht hingehört. 1)

Yet again he is fascinated by what he feels to be the basic continuity of the song; the 'einsetzen', he believes, is only apparent. This actual experience brings to mind a scene from Malte Laurids Brigge, in which Malte, too, is looking out of his window:

... ein kleiner Handwagen, von einer Frau geschoben; vorn darauf ein Leierkasten, der Länge nach. Dahinter quer ein Kinderkorb ... Von Zeit zu Zeit dreht die Frau am Orgelkasten ... und ein kleines Mädchen in einem grünen Sonntagskleid tanzt und schlägt Tamburin zu den Fenstern hinauf. 2)

Another experience, this time of sacred song, absorbed Rilke's attention two years later; on 3rd November 1909 he gives Clara Rilke a detailed account of the following rather strange scene:

letzte Woche war ich bei Rodin ... Jetzt steht ein Phonograph bei ihm. Die Marquise zieht ihn auf, und die Sache schnurrt ins Runde. Mir bangte, als ich mich dazu geladen merkte. Aber es war herrlich; sie haben ein paar Platten mit alten gregorianischen Gesängen gekauft, die niemand mag und die außer dem Händler nur noch der Papst besitzt. Und als da eine Kastratenstimme ein Requiem aus dem 13. oder 14. Jahrhundert herausschrie, herausweinte, wie der Wind aus einer Fuge in der Welt, da vergaß man alle Albernheit des Instruments, alle die dummen mechanischen Nebentöne, und sogar die Marquise, die (sagte Rodin) 'ouvre et ferme le robinet d'harmonie'. Er selbst war herrlich, ganz still, ganz zu und wie gegen großen

1) Br. A., III, p. 334.

2) S.W., VI, p. 723.

Sturm. Er konnte nicht Atem holen vor Horchen und zog nur schnell ein wenig Luft zu sich, wenn die Gewalt der Stimme ein paar Takte lang nachließ. Ich sagte, als es fertig war: 'C'est large comme le silence'. Das machte ihn glücklich. 'Rilke dit: C'est large comme le silence; c'est vrai ...' rief er Mme. de Choiseul zu und sah ganz ernst und froh aus. Dann sang es wieder: heulte aus dem großen Trichter heraus: 'Die in der Hölle, meinte Rodin, drängen einen vor, heben ihn über sich hinaus, damit er sage, wie es bei ihnen sei', und so ungefähr war es auch und erneute sich immer wieder im Klaren; hatte immerzu eine frische Bruchstelle, aus der es austrat wie der Saft eines Astes. Man war hernach wie nach schwerer Arbeit körperlich und in der Seele, als sollte man gleich die äußerste, schwerste tun ... und so unwillig ichs ertrug, ich begriff, daß die Marquise immer dümmere Platten einspannte und daß wir schließlich bei einem Walzerpfeifer ankamen im Tingel-Tangel; und nun waren auch alle läppischen Geräusche des geklemmten Stiftes hörbar, und das Ganze war zum Fortwerfen. Durch meine Unvorsichtigkeit kam aber darnach nochmals ein gregorianisches Lied, ein ungeheures; nur in Rußland hab ich Ähnliches gehört; auch die Gesänge der armenischen Kirche waren noch neumodisch und verschwächt gegen diese erste, unüberlegte Musik: ich meine, nicht einmal Beethoven könnte gleich darauf ertragen werden. 1)

In spite of his annoyance with the intermediate machine and with 'die fürchterliche Mme. de Ch.' (as he calls her in a letter to Marie von Thurn und Taxis),²⁾ the power and antiquity of this Gregorian chant have again made an impact on Rilke, an impact which was, no doubt, intensified by Rodin's enthusiastic reaction. The phrases with which both men interpret the chant have a distinctly literary flavour and their images are all visual. It is interesting to notice that the comparison with the wind also appears in Rilke's comments on two of his most important experiences of song, on Capri in 1907 and in Toledo in 1912. In the passage about Gregorian chant he writes: 'wie der Wind aus einer Fuge in der Welt'; in Toledo: 'es stößt wie der Wind in die Welt hinein';³⁾ and on Capri: 'als finge sich Nachtwind in der Seele eines Tieres'.⁴⁾ (It was also on Capri in

1) Br. A., IV, p. 77.

2) Brw. T.T.H., p. 281.

3) Quoted above, p. 36.

4) Quoted above, p. 51.

1907 that he wrote the most effective poem, Uraltes Wehn vom Meer, which has a similar theme.) Always he stresses the elemental power of song. The words used of the Gregorian chant, 'erneute sich immer wieder im Klaren ... hatte immerzu eine frische Bruchstelle ...' are also of great interest: he has been listening not only to the sound of the chant but also to its structure. (The only other phrase quoted so far which shows an awareness of structure occurs in the Paris description of the blind woman's song - 'kleine, seltsam wiederkommende Kadenzen'.)¹⁾ The final point to be raised in the discussion of this passage is Rilke's use of the adjective 'unüberlegt': this Gregorian chant certainly is not, being, on the contrary, the culminating point of a highly-developed, highly self-conscious art form. Perhaps what seemed to Rilke so 'unüberlegt' was the chant's great rhythmic freedom; for the rhythm of plainsong is the rhythm of speech. The two qualities of plainsong which differentiate it most markedly from more 'modern' music are probably the absence of harmonic accompaniment and of constraining bar-lines. The unaccompanied melodic line of the chant must, no doubt, have contributed to Rilke's intense enjoyment of this music.

Rilke's next experience of song went without mention until he had transformed it into the XXIst sonnet of the first part of the Sonette an Orpheus, 'Frühling ist wiedergekommen ...'²⁾ For nine years - from Ronda (1912/13) to the tower of Muzot - it remained 'in his blood'. Perhaps it was just because he had never written to anyone about this experience that it returned so suddenly to him in 1922. The sonnet was written in the morning of 9th February, and he sent it immediately to Frau Oukama Knoop, asking her to add it to

1) Quoted above, p. 53.

2) S.W., I, p. 744.

the sonnets (he had sent her the first twenty-five two days previously), in place of the original twenty-first sonnet, O das Neue, Freunde, ist nicht dies. He explains the origin of the new sonnet, the Frühlings-Kinder-Lied, to her:

Dieses Liedchen hier, wie es mir heut, im Erwachen, aufkam, ganz fertig, bis zur achten Zeile, und gleich darauf der Rest, erscheint mir als eine Auslegung einer 'Messe' - ja einer, wie mit aufgehängten Girlanden von Klang heiter begleiteten, wirklichen Messe: die Klosterkinder sangen sie, ich weiß nicht, mit welchem Text, aber so in diesem Tanzschritt, in der kleinen Nonnen-Kirche zu Ronda ... sangen sie, man hört's, zu Tamburin und Triangel! - Nicht wahr, es paßt, wenn man so will, in jene Zusammenhänge der Sonette an Orpheus: als der lichteste Frühlings-Ton darin? 1)

Here the marked rhythm of the children's song with its drum and triangle accompaniment, together, probably, with the clear tone of their voices, have made a happily 'Apollonian' impression upon Rilke. The only time that he perhaps hints at this experience is in a letter to the Princess Marie from Ronda: 'Hier war die Kirche San Francisco, draußen in der südlichen Vorstadt, das erste, was ich mir entdeckte, davon erzähl ich Ihnen ein anderes Mal'.²⁾

Shortly after his return from Spain, Rilke had the opportunity to hear more early music. He writes to the Princess to tell her about his encounter with the author and musicologist, Romain Rolland:

Kamen auf Musik zu reden; auf seinem Pianino liegen eine Reihe kleiner schwarzer Hefte, erfüllt, wie er mir zeigte, mit seiner eigenen reinlichen, fast japanisch leichten Notenschrift; er stellte eines davon vor sich auf und spielte mir ein Stück antiker Musik, ein Epitaph, voll sich im Großen ausgleichenden Betrauerns. Dann eine Frühlingsmelodie, aus einer gregorianischen Messe stammend, ebenso kurz, ebenso einreihig, von keiner Übertreibung wissend, aber etwas ganz Unendliches zurückleitend auf ein beruhigtes, vollzähliges Maß (und darin noch ganz in griechischer Tradition). Urteilen Sie selbst, R.R. merkte, wie es mich ergriff, schickte mir den nächsten Tag die Abschrift (die ich hier beilege und bei Gelegenheit zurück erbitte). Es wird auch den Fürsten interessieren,

1) Br. A., VI, p. 99.

2) Brw. T.T.H., p. 250.

Sie versuchens vielleicht mit ihm ... Hat er übrigens je das 'Salve' bekommen, das ich ihm von Ronda aus schicken ließ? ... Er soll mir, bei Gott, nicht schreiben, aber wenn er es hat, so freu ich mich, einmal beim Wiedersehen, seine Meinung darüber zu hören. Es scheint mir barbarischer als das Fragment aus der Messe der heiligen Margarita von Cortona. 1)

From the descriptions given by both Rilke and Rolland of the first of these two pieces of music it seems safe to assume that the melody in question is the Epitaph of Seikilos for his wife Euterpe, one of the few extant pieces of ancient Greek music - and the only one that is intact. It was discovered in 1883 chiselled on a stone slab at Tralles in Asia Minor, and has been dated by various authorities from the second century B.C. to the first century A.D. It has been suggested that it was in fact a popular song which Seikilos ordered to be carved out of the tombstone.²⁾ This melody - as Rilke reveals in other letters of the period - meant a great deal to him symbolically; as far as the actual music is concerned, it is once again the extreme age, the simplicity and the rhythm of the two songs which have moved him so much. His excitement over this ancient music and that which he had heard in Toledo was probably heightened by his interest in the theories of Fabre d'Olivet, whose writings he had accidentally come across in Spain in 1912.³⁾ A few days after this meeting, Rilke writes to Rolland, describing the effect of the music upon him:

J'ai rapporté de chez vous l'autre jour un calme très bienfaisant. Il me semblait d'avoir échangé pour quelques heures mon coeur contre ce petit morceau de musique qui pourrait bien respirer d'aise et de conviction. Le pauvre coeur s'exagère tant de fois; mais il est doux de voir comme dans l'art, apaisé par la loi première, tout rentre à la mesure et qu'il n'y ait rien de trop dans la vie, ni même dans la douleur.

P.S. J'ai détaché d'un Catalogue que je viens de retrouver les pages relatives aux rééditions de Fabre d'Olivet. 4)

1) Brw. T.T.H., pp. 290-1. 2) Egon Wellesz, Music and Western Man, p. 8. 3) See below, Chapter VI, pp. 334-5.

4) Les Lettres, p. 24.

Such elegant observations pertain more to Rilke's general attitude to music than to his practical experiences; they do, however, suggest that this music had a soothing rather than a stimulating effect upon him. But Rilke's inimitable skill in scaling his opinions up or down to suit his audience must be remembered; on his very first visit to Rolland he had felt at once: 'Es ist eng bei ihm, ein wenig altjüngferlich'.¹⁾ With his reply, Rolland sent a copy of the melody he had played to Rilke (the 'Frühlingsmelodie', not the epitaph):

j'y rejoins le petit air que je vous ai joué, l'autre jour. Si vous connaissiez une jolie voix pure et fraîche, d'enfant ou de jeune femme, faites-le lui chanter. Il y a toute la douceur fragile et l'espérance d'un printemps innocent. Quel dommage que vous ne fassiez pas de musique, vous-même! Elle est un tel bienfait. Vous verrez, dans la première page du volume ci-joint ce qu'elle a été pour moi: une soeur amante. P.S. Le chant grégorien fait partie de la messe de Ste. Marguerite de Cortone. Connaissez-vous cette belle petite ville qui domine le lac Trasimène? Mais la mélodie est plus ancienne encore. Peut-être remonte-elle à l'antiquité grecque. 2)

In his answer, Rilke makes no reference to Rolland's conception of music; he was not himself interested in music as a 'bienfait', and he had quite enough 'soeurs amantes' already, without adding music to their number:

Et vous vous êtes donné la peine de recopier pour moi le petit air délicieux; hélas, je ne connais personne qui pourrait me le chanter; mais je le conserverai avec déférence, car je sais déjà la couleur des fleurs dont ces rameaux de notes (hivernants chez moi) sont capables de se couvrir; et peut-être fleuriront-ils pour moi un jour dans une petite voix ingénue que j'aimerai. 3)

He then sent the music off to flower at Lautschin. In an article, Souvenir à son Voisin, from Rilke et la France, Rolland again

1) Brw. T.T.H., p. 290.

2) Les Lettres, p. 25. 3) Les Lettres, p. 26.

mentions this meeting with Rilke:

Nous avons parlé de bien d'autres sujets, de Fabre d'Olivet, qui l'attirait ... Et je lui fis entendre quelques pures mélodies grecques antiques et grégoriennes. Je savais qu'elles étaient accordées au son de son âme. Et j'ai vu depuis que je ne m'étais pas trompé. Il en fut pénétré. 1)

Indeed Rilke was 'penetrated' by these melodies; but more deeply and perhaps in a less sophisticated way than Rolland imagined.

After 1913 Rilke himself never again refers to his listening to song, and there is evidence of only three other such experiences. The first of these appears in Lou Albert-Lasard's Wege mit Rilke. She recalls an incident that took place while they were in lodgings in Munich (September 1914 to June 1915); Rilke, it may be noted, comments in refreshingly prosaic terms upon this mysterious experience:

Es geschah mir einmal, mitten in der Nacht plötzlich aus dem Schlaf aufzufahren. Ich sehe Rilke vor mir vom Vollmondlicht getroffen ... Ich richte mich auf und singe eine Melodie durch die Nacht, wie ich noch nie eine ähnliche gehört; leuchtend stieg sie herab, eine reine Folge von Stufen zu dunkeln, feierlichen und gefährlichen Lauten, tief bis zu einer Ruhe, die nicht von dieser Welt zu sein schien. Es war ein Liebes- und Todesmotiv. Ich hatte es geträumt ..., mir war es geschenkt worden, mir, die ich nie Musik komponiert hatte. Es schien mir schöner, fremdartiger, eindringlicher, und mehr mit erschreckenden Mysterien geladen als alles was ich je gehört. Rilke war ebenso ergriffen wie ich selbst, er warf sich auf die Kniee ... 'O man muß es aufschreiben' rief er - 'Ich kann keine Musik schreiben' - 'Kennst du keinen, der es täte?' 'Doch, ich habe einen Freund, der Musiker ist'. Rilke schickte gleich am Morgen nach ihm. Aber ... Rilke las mir ... ein Gedicht, das gegen den Rhythmus meiner Melodie ging. Es war aus der Pandora ... 'Sie ist fort, meine Melodie!' rief ich aus. Nichts konnte sie wieder herbeirufen; nichts hätte auch nur an sie erinnert, es sei denn eine Linie eines alt-ägyptischen Reliefs, das vielleicht ähnlich alte Mysterien eingeschlossen hätte ... Als der Freund kam, fand er uns ganz verzweifelt. Sie wird mir sicher wiederkommen, die Melodie, im Augenblick meines Todes, sagte ich. 'Sicherlich' antwortete Rilke - 'aber dann werde ich nicht mehr da sein'. 2)

Rilke's correspondence with Baladine Klossowska who was herself fond of music includes one scant mention of song. With reference

1) Rilke et la France, p. 204.

2) L.A.L., pp. 53-4.

to some flowers that she had sent him, Rilke adds in the postscript to his letter of 2nd September 1920: 'Il en reste toujours sept fleurs ouvertes car pour deux qui se sont fanés, il y a, en haut sur la tige, deux autres splendidement écloses - '.¹⁾ In a letter written on the same day as Rilke's, Frau Klossowska writes: 'Cher, je pense à ces neuf fleurs des glaieuls. Rappelez-vous la mélodie qui avait juste neuf sons?'.²⁾ Perhaps this refers to a song which she had sung to him?

The last experience of song is recorded by J.R. von Salis; presumably Rilke had related it to him in Muzot:

Einmal abends, als er vom 'Bellevue' heimkehren will in den Turm, vernimmt Rilke Gesang in der Kirche in Sierre. Es sind Schulkinder, die unter dem Taktstock des Geistlichen Lieder üben für den Oster-Gottesdienst. ³⁾

Such an experience, similar to that which inspired the 'Kinder-Frühlings-Lied' of the Sonnets, would be certain to appeal to Rilke.

Miscellaneous experiences

A number of miscellaneous experiences of music still remain: three operatic performances; two childhood experiences (quoted below⁴⁾); and, finally, two mystical episodes which are not easy to classify. That one who had expressed his distaste for opera so firmly and finally in the Tuscan Diary should have attended few operatic performances is scarcely surprising. In 1898 Rilke wrote:

Nur ein so willfähriger und grober Rahmen wie die Bühne konnte daher auch eine Vereinigung von Text und Musik befürworten, wie sie in der Oper und Operette zutage tritt. Daß dabei die Musik als das naivere Element das sieghafte bleibt, spricht nur für die Ungerechtigkeit einer derartigen Vermählung.

Diese Verknüpfung ist denn auch einem Zugeständnis an das Publikum entsprungen, das sich in seiner Trägheit am liebsten

1) R.M.R. et Merl., p. 35.

2) R.M.R. et Merl., p. 37.

3) J.R. v. S., p. 134.

4) See Chapter III, p. 160.

eine Kunst von der zweiten kommentieren lassen möchte. Schnellmalers bei Musikbegleitung, wie die Tingeltangel sie vorführen, sind ein erfreuliches Gegenstück der Opernsche. 1)

It is interesting to find this marked dislike of the marriage of words and music at such an early stage. It is not clear, however, whether this criticism resulted from actual experience or not.

Scattered throughout Rilke's early writings are a number of references to operas popular in the day (particularly in Ewald Tragy²⁾); and it certainly does seem unlikely that he would have been able to avoid going to the opera in Prague. Surely the status-conscious Phia Rilke must have been an ardent opera-lover and supporter of the German as opposed to its rival, the National Opera House. Yet the first available evidence of his seeing an opera is to be found in a diary entry of 1900. While staying in Hamburg (23rd to 26th September), Rilke went to a performance of Mozart's Zauberflöte; although he liked the music, he found his objections to opera as a genre confirmed:

Später wurde beschlossen, abends gemeinsam eine Aufführung der 'Zauberflöte' zu besuchen ... - Im Theater war viel Lustiges. Die komischen Menschen, die Schickaneder, der unselige Textschmierer, in die Mozartsche Musik hineingestellt hat, stehen unglaublich plump, dumm und albern in diesem lichten, schimmernden Pavillon seines reichen harmonischen Klangs. Die Musik war etwas unendlich Wohltuendes an diesem Abend. Leise Schleier breitete sie über die Gedanken aus, die nicht mit Papageno sich beschäftigten, und wie Rosenblätter legten sich die Töne auf unser spiegelndes Gefühl. Im übrigen kam alles auf der Bühne grotesk-komisch heraus. Diese Leute sangen wie Menschen, und dann standen sie einander gegenüber und sprachen heftig Worte in der Art von Vögeln, die in einer Stunde alles hersagen, was man sie sagen gelehrt hat. 3)

Six years later Rilke speaks in an undated letter to Karl von der Heydt, written in Berlin, of a performance they had both attended the previous evening; presumably this was some kind of opera-ballet.

1) T.F., p. 57. 2) See below, Chapter II, p. 117.
 3) T.F., p. 318; 27th Sept. 1900.

Rilke's early opinion of opera remains unchanged:

Dank noch für gestern abends: es war schön, trotz der Oper. Meine Frau sah Ruth Saint-Denis heute nachmittags noch mal tanzen ... Es war nicht um vieles mehr als gestern, qualitativ, aber doch bemerkenswert. 1)

The only other performance of opera to which he refers, he did, surprisingly, enjoy. On 25th September 1911 he went to Offenbach's

Tales of Hoffmann in Munich:

Der letzte Abend schloß mit einer Aufführung von Hoffmanns Erzählungen, ich sah und hörte sie nie - das ist Theater, es teilte sich mir recht weit nach innen mit und wollte doch nichts als draußen sein, sich abspielen. Schön, schön. 2)

Such whole-hearted praise is rare enough from Rilke for any type of dramatic performance, let alone opera; he was, however, acquainted with the text of Hoffmann's tales; and the music does not appear to have made any particular impression upon him.

The first mysterious musical episode - an example of one of those magical incidents which many of Rilke's intimate friends claim to have met with - is told by Marie von Thurn und Taxis. Wandering one day in the streets of Venice with Rilke, she found they had lost their way and passed into a district quite unknown to them, a district strangely deserted and derelict, where prevailed 'un silence qui semblait venir à travers les âges, et que les sons grêles d'une flûte, jouant incessamment un étrange refrain oriental, rendaient plus profond'.³⁾ Charles du Bos recalls the second incident from his conversations with Rilke in Switzerland; it must have occurred towards the end of August 1900:

à la veille de son départ de la Russie, il était dans un hôtel de Saint Petersburg ... Impossible de dormir, et dans la pièce à côté de lui, il entendit marcher de long et de large son voisin, quand, après que Rilke eut entendu le bruit

1) Br. A., III, p. 92. 2) Br. Kipp., I, p. 143.

3) T.T.H., Souvenirs, p. 41.

particulier du violon posé sur la table, sa porte s'ouvrit et son voisin qu'il ne connaissait pas: un jeune homme, beau, mince, en uniforme ... et une rose entre les lèvres ... apparut. 1)

A similar excentric neighbour appears in Malte Laurids Brigge:

Meine beiden Petersburger Nachbarn zum Beispiel gaben nicht viel auf Schlaf. Der eine stand und spielte die Geige, und ich bin sicher, daß er dabei hinübersah in die überwachenden Häuser, die nicht aufhörten hell zu sein ... 2)

Certainly Rilke showed himself susceptible to a single line of melody.

In a final summing-up of all of Rilke's many and varied musical experiences, it may be said that while many were unimportant to him and passed without mention, others he felt to be highly significant. Perhaps he did prefer a congenial 'Begleitung' when attending a formal concert; perhaps he enjoyed chamber music more because it was very often performed for him by a personable female musician; perhaps sacred music pleased him because he liked to sit in church and let architecture and history work upon him. Yet, for a 'non-musical' person he came into contact with a surprising amount of music of many different kinds; and he regularly expressed great interest and delight in what he heard. At the beginning of his poetic career, he had declared 'Musik ist Schöpfung', and, towards the end of his life, he found in Bach's unaccompanied violin sonatas confirmation of 'toutes les pensées de ma chère solitude'.

1) Rilke et la France, pp. 213-4.

2) S.W., VI, p. 864.

CHAPTER TWO

Musical Encounters

I - Musical friends and acquaintances

Many of Rilke's musical experiences resulted from his becoming acquainted with musicians and music-lovers. Had he been born a few decades later into an age in which radio and television have largely taken the place of the 'Musikabend', these experiences would have been considerably reduced in number. All those friends and acquaintances mentioned above contributed directly to his musical education; and they must, into the bargain, have influenced his ideas about music and musicians. It might therefore be of interest to relate what little is known of the personal side of his meetings with musicians who did extend his practical knowledge of music, and to add the names of those who - as far as is possible to judge from the evidence available - did not.

As far as can be ascertained, the first musician whom Rilke met at close quarters was the German pianist of Dutch descent, Egon Petri.¹⁾ Petri, a friend, pupil and colleague of Busoni, had, like Rilke, been invited to Worpswede by the painter Heinrich Vogeler. They met there, probably in July 1903; on 24th July 1904, Rilke writes to his wife from Sweden about Petri:

Ja, auch ich erinnere mich eines ausgezeichneten Gespräches mit ihm über Edgar Allan Poe. Es war viel Wesentliches darin, wenngleich es auch, besonders nach der Seite des Humorhaften hin, Mißstände gab, die wir nicht beseitigten. Er wächst ohne Zweifel, darum ist er auch in Not, und das ist das Sympathische an ihm: daß er in Not bleibt. Seit Jahren in immer neuer Not, in aufrichtiger (wenngleich vielleicht selbst aufgesuchter, angerufener) Not. Möge er nie aus ihr heraus finden: Musiker sind voller Auswege, entsprechend den

1) Egon Petri was born in Hannover on 23rd Jan. 1881. He became world-famous as a pianist and carried on Busoni's tradition of piano-playing, specializing in the interpretation of Busoni's own works.

leichten Auflösungen, die ihre Kunst ihnen nahe legt. Nur wenn sie, wie Beethoven als Lebender oder Bach als Betender, Auflösung um Auflösung verachten und ablehnen, wachsen sie. Sonst nehmen sie einfach an Körperumfang zu. 1)

Was Rilke basing this very definite view of the musician upon any previous encounters or merely upon his own prejudices? Probably he was transferring the distrust he felt at this time for the art of music to those who practised that art. Probably, too, Petri's humour seemed to him to offer a dangerous 'Ausweg'. But at any rate Rilke had met one musician whose artistic integrity he could believe in, whose predicament he recognized as basically akin to his own.

Excluding the Worpswede group of painters, many of whom were great music-enthusiasts, Rilke seems to have made the acquaintance of only one musical amateur during the years preceding his move to Paris: this was the Swedish author and painter, Ernst Norlind, whose guest Rilke was at Borgeby for several months in the summer of 1904. From Inga Junghanns' letter to Rilke of 1st June 1926, it transpires that Ernst Norlind was interested in music. Frau Junghanns reports that he had given 'einen blendend lebendigen Vortrag hier über alte schwedische Volksmusik',²⁾ and that he had himself played very beautifully on his 'gute Geige' - apparently a Stradivarius. That Rilke liked Norlind emerges clearly from his long letters to Clara Rilke; but, unfortunately, he gives more details of his diet than of his conversations with Norlind. Whether they ever spoke of music we do not know; but it is likely that they would do so, and likely, too, that Norlind would play for Rilke. Rilke does drop one or two mysterious references to talks with

1) Br. A., II, p. 202.

2) Brw. I.J., p. 246.

Norlind and in that same letter of 24th July 1904 in which he had spoken to his wife of Petri, the recollection of these 'erschöpfende Gespräche' provokes a bitter outburst against all conversation, all 'Ausgeben', which is for him 'Sünde' and 'Musik'.¹⁾ It is just conceivable that these references to music were inspired not only by Rilke's general prejudice against it, but also in part by something that had irritated him in Norlind's musical enthusiasm.

As has already been seen, Marie von Thurn und Taxis made several attempts to interest Rilke in music; besides, through his friendship with her and her husband, Prince Alexander, both extremely keen music-lovers,²⁾ he came into contact with a considerable number of musicians and musical dilettanti. Of the latter, three figures in particular cannot have failed to impress him - although, once again there is no evidence of their having influenced him in connection with music. The first was Carlo Placci, an Italian journalist who regularly accompanied the Princess on her annual expeditions to Bayreuth and to musical occasions and premières throughout Germany. To judge from frequent references in the Thurn und Taxis-Rilke correspondence, Placci must have been an engaging sort of person; and Rilke, to his own surprise, took an immediate liking to him when they met in Prague in summer 1911.³⁾ A year later Rilke, while staying in Venice, saw a great deal of Placci. He writes with unusual warmth to Marie von Thurn und Taxis on 12th July 1912:

-
- 1) See note 1) on p. 66 above; what Rilke meant by these phrases is discussed in Chapter V, p.
 - 2) The whole family seem to have been very fond of music-making. Prince Alexander played the violin, was president of a 'Vereinigung der Musik-Freunde' (Brw. T.T.H., p. 504) and was generous in his support of musical activities; and the Princess reports frequently to Rilke about her young cousin's and her grandchildren's violin-playing.
 - 3) Brw. T.T.H., pp. 53-4.

Gestern war Placci einen Tag da ... kommt vielleicht morgen noch einmal herüber ... ihm verdank ich die Duse ... und später wird es sich wahrscheinlich zeigen, daß ich ihm eine Menge anderes verdanke, ich habe eine intensive Offenheit für seinen Einfluß, er macht mich vergnügt im alten Sinn dieses leichtsinnig gewordenen Wortes, das einmal bedeutete: begnügt in mir. 1)

Besides being very interested in music himself, Placci was on friendly terms with Hofmannsthal, Richard Strauß (in whose letters he plays much the same rôle as he does in the Princess's letters to Rilke) and Romain Rolland.

The other two musical friends of the Princess whom Rilke met frequently lived in Venice and had both been professional musicians. The first, Baron Franchetti, has already been mentioned in Chapter One.²⁾ The Princess speaks of him as 'un de nos habitués et un musicien hors ligne',³⁾ and describes his visits to her house in Venice; and Frau von Hattingberg recalls going with Rilke in May 1914 to see Franchetti and his private art-collection, housed in the famous 'Ca d'oro'. She states that Franchetti is 'ein großer Kunstkenner' and, besides, 'ein bedeutender Pianist, der Konzertreisen gemacht hat'.⁴⁾ But it is clear from Kassner's splendid caricature of the Baron in his introduction to the Thurn und Taxis correspondence that there was no common ground between him and Rilke; in this case there could be no interchange of ideas. Franchetti was a typical representative of the nineteenth century, writes Kassner, and, moreover, an 'Ohrmensch':

Mutter eine Rothschild. Er besaß die Ca d'oro, wohnte aber nicht darin, sie war ihm zu gut für ihn, den Juden Franchetti, sie war für Dogen bestimmt und ähnliches ... Franchetti spielte wundervoll Musik aus dem achtzehnten Jahrhundert auf dem Spinett, er war von Grund aus Musiker, Ohrmensch voller Mißtrauen, Ohrmensch voller Manien. Und seine große Manie

1) Brw. T.T.H., pp. 171-2. 2) See p. 19, note 2).

3) Ibid. 4) R. u. Benv., p. 224.

war die Natur. Die Menschen heute aber wären ohne Natur, wären Cerebrali, Intellettuali, die ganze Kunst sei intellektual, Wagner vor allem, alles, alles ... Rilke war cerebral, alle. Er ließ gerade noch Girardi gelten, ganz Natur aber waren vor allem Sängerinnen aus der Scala, die alten, mit dem Gewicht von Seekühen, Rücken breit wie Wäschekommoden und Stimmen aus gewaltigen Hälsen, die jedes Orchester übertrillerten. Die liebte er, die beruhigten ihn, da war dann jedes Mißtrauen weg ... 1)

The third musical dilettante whom Rilke met through the Princess Marie was a Russian, Wolkoff-Muramzoff, who seems to have been an equally picturesque character. In her Souvenirs the Princess records that he had been in turn a painter and a musician before giving up serious study upon coming into an inheritance. As a musician, she writes, he had shown great talent and had been one of Wagner's intimates at the Palais Vendramin in Venice²⁾ (where Wagner died in 1883, a year after the completion of his last music-drama, Parsifal). While staying in Venice in the spring and summer of 1911, Rilke seems to have spent a fair amount of time in Wolkoff's company. He found both the man and his 'entêtement' somewhat overpowering,³⁾ but enjoyed listening to him and read his book on the theory of art, L'à peu près dans la critique et l'imitation dans l'art,⁴⁾ with much interest. Two insignificant references suggest that the two men discussed music. At the end of his account of a 'long evening' spent with Wolkoff, Rilke speaks of his admiration for the balalaika;⁵⁾ and, in a letter of 28th May 1912 to the Princess Marie, in which he mentions Wolkoff, Rilke suddenly asks her to tell him what a 'fugue' is.⁶⁾ Perhaps his interest had been aroused by conversations with Wolkoff.

The Princess also introduced Rilke to several professional

1) Brw. T.T.H., p. xxxi. 2) T.T.H., Souvenirs, pp. 105-6.

3) Brw. T.T.H., p. 154; 18th May 1912. 4) Brw. T.T.H., p. 147; 14th May 1912 (published in Bergamo 1913). 5) Brw. T.T.H., pp. 146-7. 6) Brw. T.T.H., p. 160.

musicians, to the members of two quartets, to two pianists, Giorgio Levi and Walter Kerschbaumer, and to at least one singer, Giulietta Mendelssohn-Gordigiani. With the exception of the last two named, however, it is unlikely that he ever came to know them at all well. He met Kerschbaumer several times and heard a great deal about him from Marie von Thurn und Taxis, who was anxious to promote his career as a rival to Padrewsky and Rubinstein. She first mentions her pianist friend to Rilke on 12th January 1920: 'wir haben einen ganz fabelhaften Künstler bei uns ... Den sollten Sie kennen, Serafico, ich weiß nebenbei, auch als Mensch wäre er Ihnen sympathisch'.¹⁾ Thereafter references to him as 'der gute Professor', 'unser Virtuose', 'mein Musikus' abound in her letters; ecstatic descriptions of his playing²⁾ alternate with requests to Rilke to exert his influence with musical friends in order to find support for Kerschbaumer's concert tours. Rilke politely sends him his greetings and promises to write to the Kippenbergs - both very fond of music³⁾ - , to suitable Munich acquaintances⁴⁾ and to Werner Reinhart; but he does not feel well enough himself to attend Kerschbaumer's recital on 5th October 1923 in Winterthur.

1) Brw. T.T.H., p. 584. 2) The Princess is so enthusiastic that she uses the same phrases about Kerschbaumer's playing over and over again, as, for example, 'er ist enorm gewachsen in dieser Zeit'. 3) The Kippenbergs, too, were musical. Katharina Kippenberg gives Rilke details about the concerts she and her husband have attended and also about musical evenings in their own home; but she made no attempt to convert Rilke to music.

4) Brw. T.T.H., p. 733. Rilke writes on 30th Oct. 1922: 'Wegen K's nächster "Tournée" werde ich nach München schreiben, - nicht an Bruckmann's, mit denen ich außer Kontakt bin, aber an andere Freunde, z.B. die Gfn. Mariette Mirbach-Geldern ... und an Zech's ... Noch ein Musik-Mann, Dr. Landshoff, fällt mir ein ...'. Rilke clearly did not lack musical friends in Munich.

While staying in Stuttgart in 1912 in order to be present at the première of Ariadne auf Naxos, the Princess tells Rilke of a private performance of Beethoven songs, which she has enjoyed enormously, given by Giulietta Mendelssohn-Gordigiani. She writes, in her blunt way: 'Ach Dottor Serafico wären Sie dabei gewesen (ansehen darf man sie nicht, wenn sie singt, aber ein Dutzend Ohren könnte man haben). Sie sang Beethoven ...' Later in the letter, she adds: 'ich habe als Dank für den Beethoven Ihre Elegien der G. Mendelsohn [sic] vorgelesen; sie hat kein Sterbenswort davon verstanden.'¹⁾ From two remarks in his letters, it appears that Rilke had come to know this singer personally. To the Princess he writes from Berlin on 10th March 1914: 'Giulietta Mendelssohn sah ich Donnerstag, ruhig und ausführlich';²⁾ and to Katharina Kippenberg on 5th March 1914: 'Heute bin ich bei Giulietta Mendelssohn'.³⁾ No further details are known.

One other musical acquaintance whom Rilke and the Princess Marie had in common was Dora Pejacsevich, a friend of Sidie Nádherný.⁴⁾ The Baroness Sidie had written to ask Rilke to write some verses for her wedding in Rome, April 1915.⁵⁾ His verses (Strophen zu einer Fest-Musik, 10th March 1915)⁶⁾ were to be set to music by her friend, referred to by Rilke as 'die kleine Pejacsevich'.⁷⁾ It emerges from the Thurn und Taxis letters that the Princess had no high opinion of Dora Pejacsevich's music; she assures Rilke: 'Die

-
- 1) Brw. T.T.H., pp. 208-11. In a letter of 31st Oct. 1912 Rilke replies: 'Giulietta Mendelssohn's "Beethoven" hätte ich gerne gehört' (Brw. T.T.H., p. 216); and on 13th Nov. 1912, he writes again: 'hätte ich doch nur Giulietta Mendelssohn diesen Beethoven singen hören dürfen' (Brw. T.T.H., p. 230).
 2) Brw. T.T.H., p. 211; 27th Oct. 1912. 3) Brw. K.K., p. 104.
 4) Rilke met Sidie Nádherný and her mother in Rodin's atelier in Meudon in 1906. 5) Brw. T.T.H., p. 411. The wedding never took place. 6) S.W., II, p. 98. 7) Brw. T.T.H., p. 411.

gute Pejacsevich wird es [Ihr Gedicht] gewiß verschändeln'.¹⁾

Rilke, too, knew her personally. In an undated note of 1915/16 sent to the Princess while he was in Vienna, he writes:

Liebe Fürstin, ich sollte heute (da sie schon am Abend weitergeht) nochmals bei Dora Pejacsevich sein, mit ihr gabelfrühstücken, außerdem auch zum Tee ausgehen ... Bringen werd ich Ihnen Dora P. lieber nicht. 2)

Frau von Hattingberg describes a much more significant meeting, which has already been noted in Chapter One - Rilke's meeting with a composer and pianist whose reputation is still the subject of much discussion, Ferruccio Busoni, of whom there will be more to say in a later chapter. While Rilke was staying in Berlin at the beginning of March 1914, he was invited to dine at the Busoni household. Benvenuta sketches their introduction:

Wie sich beide Männer die Hand geben, ist es, als ob zwei Welten einander grüßten: der Musiker, der Gegenwart ist, Zukunft, 'immer wieder ein Anfang', wie er selbst von sich sagt, und der Dichter, der der Vergangenheit nachspürt ... Busoni feurig, geistvoll, lebensbejahend, ein Mensch, der gern lacht, der kindlich und abergläubisch ist, Rilke scheu, verschlossen, voll ernster banger Lebensweisheit ... Busoni, der alles Welke, Vergangene von sich weist, der innerlich voll Jugend ist ... Rilke, der das Vergehende schildert, die Armen, die Weggeworfenen ... 3)

It is interesting to see how utterly Benvenuta misunderstood Rilke. But, she declares, in spite of this radical diversity of character, the two men, united by mutual respect and by 'das Verstehen alles Seins', became friends. She then tells us that Rilke questioned Busoni about his book, Die neue Ästhetik der Tonkunst. According to Benvenuta, Rilke had said to her a few days earlier:

'Vor kurzem erst las ich Busonis "Ästhetik der Tonkunst" ... ich fand sie wunderbar, auch die Art, in der er Deutsch schreibt, vollkommen an sich - und wie erstaunlich, wenn man bedenkt, daß er Romane ist.' 4)

1) Brw. T.T.H., p. 416; 8th April 1915. 2) Brw. T.T.H., p. 480.
3) R. u. Benv., p. 69. 4) R. u. Benv., p. 59.

She does not mention, however, that she herself, in her letter of 6th February, had drawn Rilke's attention to the book and had offered to send it to him.¹⁾ On 8th February he had replied: 'Um Busonis Buch würd ich mir gerne stille Stunden bereiten, wenn ichs von Ihnen haben darf - '.²⁾ He did read the book and found it interesting, as can be seen by his letter to Kippenberg of 3rd March 1914 (quoted in Chapter Six below), in which he urges Kippenberg to publish it in the Insel-Bücherei series. He then tells his publisher of his conversation with Busoni:

Ich suchte Ferruccio Busoni auf, hatte die schönsten Gespräche mit ihm ..., konnte es schließlich auch nicht lassen, ihm von dem Eindruck zu sprechen, daß sein kleines Buch eines Tages in die 'Insel-bücherei' übersiedeln sollte, - er nahm diese Idee ... wirklich mit Glücklichkeit auf, - würde in diesem Fall den ganzen Text umarbeiten und um mehreres erweitern. 3)

Kippenberg did not disappoint Rilke; a fortnight later Rilke writes to his publisher from Munich, where he had seen Busoni again:

Von allen Ihren guten Antworten hat mich die Busoni betreffende ganz besonders gefreut; danke, lieber Freund ... Busoni sah ich gestern, er hat hier gespielt, verriet ihm aber nicht Ihre schöne Disposition, um der Freude, die ihm Ihr Brief nun bereiten will, nicht zuvorzukommen ... 4)

Busoni apparently reciprocated Rilke's interest and admiration.

Busoni, writes Benvenuta, 'verehrt Rilke in seinen Werken und nennt ihn den "Musiker in Worten"'.⁵⁾ And when the Entwurf appeared as No. 202 of the Insel-Bücherei, it bore - to Rilke's extreme surprise, according to Katharina Kippenberg⁶⁾ - the dedication: 'Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten'.⁷⁾

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| 1) Brw. Benv., p. 38. | 2) Brw. Benv., p. 45. |
| 3) Br. Kipp., I, pp. 263-4; | quoted below, Chapter VI, p. 340. |
| 4) Br. Kipp., I, p. 266. | 5) R. u. Benv., p. 59. |
| 6) Brw. K.K., p. 191. | 7) Brw. K.K., p. 633. |

Rilke and Frau von Hattingberg attended another concert given by Busoni in Paris a few weeks later.¹⁾ Very possibly several meetings with the composer took place; but Frau von Hattingberg mentions only one, when she dined with Rilke, Busoni and his wife, 'bei Langer in den Champs Elysées'.²⁾

It was not to be expected that Rilke, after terminating relations with Benvenuta, would see Busoni again; but J.R. von Salis reports one further meeting in Zürich in July 1919. Rilke, he tells us, 'speiste mit Busoni, der ein eifriger Bewunderer des Dichters war'.³⁾ A more detailed account of this meeting is to be found in the Briefe an eine Reisegefährtin; Rilke writes on 17th July 1919:

Eben bei Busoni gefrühstückt, an seinem gastlichen Tisch, dem er die Steigerung seiner Gegenwart bis ins einfach Sinnliche hinein, bis in jede Frucht, die man verzehrt, so eigentümlich einzuprägen weiß. Ich liebe diese Atmosphäre des 'Meisters', wo sie sich einstellt, mag sie auch durch die Anbeterschaft der Umgebungen nicht immer gut gefördert sein, - etwas in ihr ist wahr und sollte nicht unterdrückt werden und nicht unkenntlich gemacht, weder durch verallgemeinernde Bescheidenheit, noch durch Betonung der gesellschaftlichen Convention. Die Fécondité des Hervorbringens gebe auch seinen geselligen und seinen Tafelstunden eine Form sinnlicherer Aufnahme, als ob, wer auf dem Wege schöpferischer Einsicht und Macht in die Dinge eingedrungen sei, sie nicht mehr ohne dieses Mehr an Vitalität gewahren könne, durch das sie sich ihm erschlossen haben; und so liegt (neben der Geste) eine aufrichtige Großmuth darin, seine Gäste an diesem intensiveren Dasein des Lebens teilnehmen zu lassen, auch dort, wo sie nur den gedeckten willkommenden Tisch vor sich haben. 4)

This passage shows that Rilke was genuinely impressed by Busoni; it also provides an interesting commentary to his relationships

1) See Chapter I, p. 6. 2) R. u. Benv., p. 127: 'Busonis, Rilke und ich speisten bei Langer in den Champs Elysées und die kulinarischen Gespräche der beiden Herren waren entzückend. Rainer erklärte umständlich und feierlich, wie man Apfeltee bereite, Busoni schwärmte von Scartozetti und Scampi ...'.

3) J.R. v. S., p. 32.

4) Briefe an eine Reisegefährtin, pp. 63-4.

with other 'personalities', with Tolstoi, for example, or with Rodin - or even with Stefan George.

After his successful Swiss lecture tour in October and November 1919, Rilke acquired a large following of wealthy and aristocratic friends and patrons. Among these were the Reinharts of Winterthur.¹⁾ One of the brothers, Werner, who rented and then bought the tower of Muzot for Rilke, was interested first and foremost in music. He was president of the long-established 'Musik-Collegium' in Winterthur, as Rilke remarks in a letter to Marie von Thurn und Taxis,²⁾ and a most generous and understanding benefactor to many promising young musicians. During two consecutive Easters, Reinhart, as has already been mentioned, visited Rilke at Muzot. In 1923 he brought with him an extremely talented young protégée, Alma Moodie³⁾ (referred to by Carl Flesch as 'the most outstanding female violinist of her day'); and in 1924 he returned with Alma Moodie and the young Austrian composer, Ernst Křenek.⁴⁾ Rilke clearly took to both of his young visitors. On 12th April 1923 he wrote to Gräfin Sizzo:

- 1) Werner Reinhart also did a great deal for music in Switzerland. He did what he could to help both Kerschbaumer (Brw. T.T.H., p. 772) and Křenek: Rilke tells the Princess: 'Wie ich erfuhr ... hat Werner Reinhart die nächste Zukunft K's in der großmüthigsten Weise gesichert: Musik steht ihm doch offenbar näher als alles übrige' (Brw. T.T.H., p. 801).
- 2) Brw. T.T.H., pp. 757-8.
- 3) Alma Moodie (born in Brisbane on 12th Sept. 1900, died in Frankfurt on 7th March 1943), referred to by Carl Flesch as 'the most outstanding female violinist of her day' was on friendly terms with the most important figures of the German musical scene; the violin concertos of both Pfitzner and Křenek owe their existence to her playing.
- 4) Křenek was born in Vienna in the same year as Alma Moodie (1900). Denounced as a 'Kulturbolschewist', he emigrated to America in 1938, where he has since lived.

Die junge Künstlerin, Alma Moodie (Schottin vom Vater her, Irländerin von Mutterseite, in Australien geboren, gegenwärtig in Berlin mit Flesch arbeitend), geht, soviel ich weiß, nächstens auf einer Tournée nach Rumänien ... Wenn sie durch Ungarn kommt und in Pest spielt und es trifft sich so, bitte hören Sie sie. 1)

More is known of Rilke's meeting with Křenek. In a letter to the Princess Marie Rilke writes:

später kam noch ein junger österreichischer Komponist dazu, der, scheint es, schon soviel gehalten hat, das man sich ganz Entscheidenes von ihm verspricht; Sie werden vermuthlich seinen Namen kennen: Ernst Křenek. (Er ist mit der Tochter Mahler's verheiratet.) 2)

Rilke cannot have known much of Křenek's music, although Křenek is reputed to have played some of his works for Rilke at the piano in the Hotel Bellevue in Sierre. But a sure sign of Rilke's liking and respect for the young composer is that strangely unexpected outcome of their friendship, the trilogy O Lacrimosa, which Rilke wrote in Paris in 1924 and sent to Křenek, in order that he might set it to music. In Stimmen der Freunde, Křenek describes his encounter with Rilke and explains the origin of the trilogy. He recalls the marked impression that Rilke made upon him: 'ich fühlte mich sehr zu Rilke hingezogen. Es entstand eine merkwürdige Beziehung zwischen zwei grundverschiedenen Generationen';³⁾ and he speaks of the deepening of this first impression during subsequent visits to Muzot. In September of the same year, Křenek returned to Sierre, staying for a month at the Hotel Bellevue. During this time he spent a good deal of time with Rilke; either up at Muzot where Rilke used to read to him from the Quatrains valaisans, or down in Sierre, where they used to wait until midnight on the hotel terrace to see the Orient Express pass through. Křenek left

1) Br. Sizzo, p. 45; Br. C., II, pp. 410-11.

2) Brw. T.T.H., p. 801. 3) Stimmen der Freunde, pp. 155-61.

Switzerland in autumn 1925 in order to take up the post of director in the opera house at Kassel; in November of the same year he was startled to receive the verses written especially for him:

Wie mußte ich mich wundern, nachdem wir über die Unmöglichkeit, seine Verse zu vertonen, ganz einig gewesen waren, als ... eines jener wunderschönen, festlichen Kuverts aus Sierre ankam, deren Anblick einen schon froh machte, weil die liebevolle und etwas feierliche Sorgfalt der äußeren Behandlung schon die Liebe und Wärme des Absenders übermittelte ... 1)

In his covering letter of 5th November Rilke explains to Křenek that he had in fact written the verses some six months previously while staying in the Hotel Foyot in Paris: 'In demselben "Foyot", von dem aus Sie mir so bewegte Zeilen geschrieben haben'. During his first visit to Paris in December 1924, Křenek, 'unter dem (mich) von Grund auf umwälzenden Eindruck stehend, der mit schwerer Bedrängnis Hand in Hand ging',²⁾ had written - as did many other young people - to Rilke. Rilke's response was the trilogy:

und das nächste war der Wunsch, daß es einmal (früher oder später) Ihre Musik sein sollte, in der diese Impulse ihre Erfüllung und ihren Bestand fänden! Nehmen Sie also endlich Ihr dergestalt vorgebildetes Eigentum in Besitz und sehen Sie in dieser Zuwendung die Continuität meines Vertrauens und Gedenkens. 3)

Křenek accepted the poems as 'das Zeichen einer nie ausgesprochenen, aber doch offenkundig bestehenden Verbundenheit zweier himmelweit entfernten Welten'.⁴⁾ Considering Křenek's own career, one can see why he stresses so much the difference between the two generations. The music that he had written before his meeting with Rilke in 1924 consisted of a few neo-romantic pieces. But the work to which he owes his success, written in 1927, was a popular 'Zeitoper', Johnny spielt auf. It makes use of 'the film, broadcasting, loud-speaker,

1) Stimmen der Freunde, p. 158. 2) Ibid.

3) Stimmen der Freunde, pp. 159-60. 4) Ibid.

exoticism, revues, luxurious hotels and motor-cars and express-trains', and a locomotive actually appears on the stage.¹⁾ Feeling that he must at all costs do the trilogy justice, Křenek did not attempt to set it to music for some time. Eventually, on Rilke's birthday, 4th December 1926, he sent him a telegram announcing the completion of the work. Rilke answered from his deathbed in Valmont:

Ich bin sehr krank auf eine unsäglich elende und schmerzhaft
Weise. Denken Sie wie gerade in einem solchen schweren
Moment Ihre gute, Ihre große Nachricht mich berührt hat. 2)

This note, 'mit Bleistift gekritzelt', is one of the last Rilke wrote. He must indeed have liked Křenek and trusted his musicianship.

A few miscellaneous and unimportant meetings with musicians during the Swiss years remain; unfortunately, nothing of specifically musical interest is known about them. During his last six months in Paris, from January to August 1925, - the final escape from Swiss isolation to the mundane distractions of urban Paris society - , Rilke must have made the acquaintance of numerous French aristocrats and literati. He did not see his hero of the moment, Paul Valéry, as often as he would have liked; but he made other friends. He wrote to Gräfin Sizzo on 12th November 1925:

Valéry sah ich viel in gewissen Wochen, aber lange nicht
genug, - fast am Meisten schließlich den Fürsten und die
Fürstin Roffredo Gaëtani-Bassiano, die mir wertvolle Freunde
geworden sind. 3)

Roffredo Gaëtani, Prince of Bassiano,⁴⁾ was an Italian composer whose opera, Hypathia, was given its first performance in Weimar

1) Oxford Companion to Music, p. 503. 2) Stimmen der Freunde, p. 160. 3) Br. Sizzo, p. 74. 4) Born in Rome, 13th Oct. 1871, Gaëtani chiefly composed chamber music.

on 23rd May 1926. His wife was the patron of a new quarterly magazine, Commerce (edited by Valéry and Fargues among others), to which Rilke had been invited to contribute.¹⁾ On 7th May 1926 Rilke writes to Kippenberg, apologising for neglecting to mention Gaëtani's opera:

ich hatte mir vorgeworfen gehabt, Ihnen von dem Vorhaben um 'Hypathia' nicht vorbereitend erzählt zu haben; schließlich aber zweifelte ich nicht, daß dieses Ereignis von selbst seine Fühler nach Ihnen würde ausgestreckt haben: und so wars also auch! Ich bin glücklich über den reichlichen und sympathischen Erfolg: Roffredo Gaëtani ist ein Mensch von der reinsten Art, einer, in dem wirklich die Herkunft sich lohnt ... 2)

To the Princess he reports in much the same key:

Waren Sie denn auch in Weimar, gelegentlich der 'Hypathia' des Fstn. Roffredo Gaëtani? Ich habe mich herzlich über seinen Erfolg gefreut; Roffredo G. ist ein Mensch der feinsten und nobelsten Art, ich liebe ihn, genaugenommen, noch mehr, als seine, in ihrer Weise, besondere, aber fast zu 'thätige' Frau. 3)

Writing again to the Princess from Ragaz on 31st July 1926, Rilke mentions another new musical acquaintance, one Karl, Baron Pidoll: 'Ich sehe hier, außer den gemeinsamen Bekannten, einen jungen Baron Pidoll, mit dem Kassner, scheints, früher in Oberstdorf, viel beisammen war'.⁴⁾ One last encounter with a musician took place in September 1926, while Rilke was staying at Ouchy-Lausanne. Here he met the English pianist, Harriet Cohen. Eudo C. Mason describes how she came to be introduced to Rilke and to meet him again three or four times at Ouchy and once in Geneva. He also gives details of their conversations, none of which, unfortunately, relate to music.⁵⁾

1) Br. Kipp., II, p. 485; 7th May 1925.

2) Br. Kipp., II, p. 517. 3) Brw. T.T.H., p. 869.

4) Brw. T.T.H., p. 881.

5) Rilke, Europe and the English-speaking World, pp. 142-4.

II - Modern composers

The first part of this second chapter has shown that, if Rilke failed to meet any of the major composers of his day - one thinks, for example, of Debussy, Ravel and Stravinsky in Paris, Strauß and Schönberg in Vienna - he was nevertheless on familiar terms with a great number of musicians and music-lovers, professional and amateur. This fact has passed unnoticed by many Rilke critics, as, for example, when Katharina Kippenberg begins her account of the Hattingberg episode with the words, 'Weil er sonst kaum mit Musikern in Berührung getreten war ...'.¹⁾ The second part of the chapter deals with modern composers who came into contact with Rilke through their musical settings of his poems.

In early years Rilke, who was friendly with painters and illustrators in Prague, particularly with Emil Orlik, seems to have had no objections to a certain mingling of the arts. His Lieder der Mädchen appeared in 1898 with two drawings by Ludwig von Hofmann. Advent (1897) was illustrated both by Orlik and by Gustav Klimt. Die Bilder entlang (1898) was inspired by sketches and illustrations by Ludwig von Hofmann which had appeared in the art magazine, Pan.²⁾ Mir zur Feier (1898) was published with lavish illustrations by Vogeler, to which Rilke refers in a letter of 7th April 1899 to Stefan George. Vogeler's sketch book also inspired the verses Meine Hände gingen voran (1899)³⁾ and the series Begleitung zu Bildern Heinrich Vogelers (1900).⁴⁾ Böcklin's paintings produced

1) K.K., p. 213.

2) See note to S.W., III, pp. 621-8, and also note, p. 798.

3) S.W., III, p. 665; see note, p. 841.

4) S.W., III, p. 707; see note, p. 847.

Die Pieta¹⁾ and Frühlingslieder.²⁾ The influence of music, though less marked, was not entirely lacking: Rilke wrote a drinking song to be sung to a popular tune;³⁾ one of his early poems was set to music by one Eduard Hübner;⁴⁾ other early verses are headed 'Symphonie in Rot', 'Symphonie in Blau';⁵⁾ and his earliest completed attempt in the field of drama was a libretto for a comic opera, Der Weltuntergang (1894).⁶⁾

Having outgrown what may be called his Neo-Romantic phase, however, he begins to express a dislike for any accompaniment or 'Schmuck', musical or graphic, to his poetry. This can be explained in part by the changes that took place in the style of his poetry. The Buch der Bilder is still eminently illustratable, the Marienleben lends itself admirably to a musical setting - Hindemith's composition has helped in a small way to make Rilke's name and verse better known in this country - but any artist would think twice before illustrating the Sonnets or setting to music the Elegies. In later years Rilke consistently insisted on a rigid separation of the arts. He told Maurice Betz, for example, with reference to the publication of a French version of Malte Laurids Brigge: 'Ich wünsche ... die vollständige Abwesenheit jeglichen Bildschmucks'.⁷⁾ Only with extreme reluctance did he agree to an illustrated version of the Cornet. On 15th September 1916 Katharina Kippenberg explains, a little nervously, 'Sie wissen wohl, daß wir seit langem eine

1) S.W., III, p. 733; see note, p. 851. 2) S.W., III, p. 729; see note, p. 850. 3) S.W., III, p. 515.

4) S.W., III, p. 15. 5) S.W., III, p. 527 and p. 528.

6) S.W., IV, p. 1034. In 1894 the 18th number of the magazine Die Penaten (published by Arno Zschuppe) appeared with the following notice: 'Unser Mitarbeiter René Maria Rilke hat unter dem Titel "Der Weltuntergang" ein dreiaktiges Operetten-Libretto mit eingeschobenen Liedern vollendet, auf das wir um einen Text verlegene Komponisten aufmerksam machen möchten ...'.

7) Betz, p. 34.

illustrierte Ausgabe des Cornet planen'.¹⁾ Telling him: 'es schwirrt von Cornet-Illustrationen auf der Insel',²⁾ she suggests that Kokoschka might be the right person for the job. Not in the least mollified, Rilke replies on 30th January 1917:

Kokoschka? Er ist eigentlich keiner, dem man einen Gegenstand vorschlagen kann, der nicht schon aus ihm gekommen ist ... warum soll, sollte einer 'der Rechte' sein, da doch der gute Cornet so gut auf sich gestellt war, von vornherein, was soll ihm Musik, was Bild? Motten, Motten, wie ich Ihnen einmal schrieb. 3)

In a letter of 3rd September 1924 to Else Asmussen Rilke explains at some length his dislike of illustration:

Da Sie diese Möglichkeit aussprechen, muß ich nun freilich versichern, daß ich jeder Art Illustrierung durchaus abgeneigt bin und alle Vorschläge dazu, welches Buch immer sie betrafen, abgelehnt habe ... denn es scheint mir ein für allemal, daß das dichterische Bild eine solche Festlegung und Bindung an bestimmte Vorstellungen des in ihm vorgeschlagenen Inhalts nicht ohne Schaden verträge; ein solches Bild will nicht beim Wort genommen sein, es lebt von seiner Schweben und erneuert sich aus ihr. Nicht als ob es ungenau sei und so bleiben wolle: aber es liegt in dem Geheimnis seiner Natur, in jedem Auffassenden einen anderen Rand seiner Präzision abzuzeichnen ... Aber selbst ein solches, dem Beschauer seine ganze Freiheit wiederschenkendes Blatt könnte ich mir nicht in jene Gedichtreihe eingefügt denken: so sehr erschien mir die Richtung der im Lesenden wirkenden Imagination auch noch durch den gütigsten Gestaltungsvorschlag unterbrochen und abgelenkt.

4)

In a letter of 12th March 1921 to Gräfin Maria Attems, Rilke develops his grounds for segregating the arts:

Ich weiß nicht, auf welche meiner Arbeiten Ihre künstlerische Gestaltung Bezug genommen hat, - aber im Grunde gilt es für alle, daß ich jeder - sowohl musikalischen wie zeichnerischen Begleitung meiner Produktion, ach!, recht vom Herzen abgeneigt bin. Liegt mir doch daran, den ganzen Kunstraum, der einem inneren Gegenstande sich bietet, mit meiner Hervorbringung auszufüllen. Ich mag es nicht wahr haben, ... daß da noch Platz bleiben kann für eine, nun ihrerseits auslegende und ergänzende andere Kunst ... So kann ich mir denn die einzelnen Künste garnicht getrennt genug vorstellen, welche, wie ich

1) Brw. K.K., p. 174.

2) Brw. K.K., p. 207; 27th Jan. 1917.

3) Brw. K.K., p. 213.

4) Br. A., VI, pp. 291-2.

gleich zugebe, übertriebene Einstellung vielleicht darin ihren empfindlichsten Grund hat, daß ich selber, dem malerischen Ausdruck sehr geneigt, in meiner Jugend mich für eine Kunst entscheiden mußte, um der Zerstreuung zu entgehen ... Übrigens muß, für meine Erfahrung, jeder Künstler um der Intensität willen, seine Ausdrucksmittel, während er produziert, für die, sozusagen, einzigsten halten, denn er käme sonst leicht zu der Vermutung, daß das oder jenes Stück Welt mit seinen Mitteln überhaupt nicht ausdrückbar sei, und fiel schließlich in den innersten Zwischenraum, zwischen den einzelnen Künsten, der ja klaffend genug ist ... 1)

As early as 1912 Rilke was constantly being pestered by musicians eager to set his verse to music. His letter of 26th January begins with the following protest to Kippenberg:

Darf eigentlich jeder Komponist alles Gedicht was ihm grade paßt, nehmen und in seinen Musikkonserven einlegen? Nämlich, es vergeht kaum ein Vierteljahr, ohne daß ich solche unbefragt vertonte Verse zugeschickt bekomme, und ich bin sicher, daß es ihrer viel mehr sind, von denen man nichts erfährt. 2)

On this particular occasion, one 'Herr Dr. Victor Junk' had sent Rilke a copy of the Viennese Merker which included a musical setting of Rilke's poem Du, der ichs nicht sage. Rilke continues:

das hat an sich (mag die Musik nun mehr oder weniger gut sein) schon keine Aussicht, mir wohlzutun; nun zeigt sich aber, daß der Text, teils wohl aus Flüchtigkeit, teils um mit der Musik sich zu vertragen, rücksichtslos verändert ist - , und ich frage mich, ob man nicht diesen Anlaß aufgreifen müßte, um zu diesem und ähnlichen Vorfällen Stellung zu suchen und zu überlegen, was etwa sich künftig dagegen bewirken ließe. Denn ein ungehöriger Eingriff ist es doch auf jeden Fall, nicht wahr? 3)

Junk had also written personally to Rilke; the tone of his letter emerges vividly from an ironic commentary which Rilke sent to Kippenberg, describing it as 'die Übersetzung in meinen Eindruck davon [von seinem Brief]'.⁴⁾ Rilke imagines that Junk has intruded into his study, early one morning, and greets him in the following manner:

1) Br. A., V, pp. 383-4.

2) Br. Kipp., I, pp. 163-4.

3) Br. Kipp., I, p. 164.

4) Br. Kipp., I, p. 167.

'Guten Morgen. Erlauben Sie mir, Sie meiner größten Verehrung zu versichern. Keine Widerrede, keine falsche Bescheidenheit: ich bin eigens dazu gekommen. Es ist vielleicht auffällig, daß ich mich gerade hier befinde? Ja. Einige meiner Kollegen halten Sie auch für direkt uneinbrechbar. Ich schmeichle mir, dies mit meinem bescheidenen Versuch widerlegt zu haben. Es wird Ihnen nicht entgangen sein, daß Sie am Abend Ihre Fensterläden nicht zu schließen pflegen. (Ich glaube sogar, Sie haben keine.) Der - wie ich Ihnen nicht verbergen will - für mich ungemein appetitliche Schein Ihrer Arbeitslampe kommt demnach draußen jedem zugute, der sich ihn zu Herzen nehmen mag. Ich konnte nicht widerstehen: "Wie Du mir, so ich Dir" sagte ich mir: "hinaus wie hinein" und ähnliche stärkende Sentenzen und habe, wie Sie sehen, die Sache in diesem Stile gehalten, der sich, bei einiger Gründlichkeit, wohl der "stimmungstrunkene" nennen ließe'.

Hier trat er einen Schritt zurück, blickte gegen meinen Schreibtisch zu ... und kam so zum Schlußsatz.

'So', sagte er gütig, 'und nun vertrauen Sie mir ungeniert an, wie ich Ihnen in Ihrer Umgebung gefalle, selbst auf die Gefahr hin', ergänzte er ... 'daß es ein Mißfallen sein sollte -'. Und nun lächelte er großmütig, durchaus großmütig, es läßt sich anders nicht nennen. 1)

The one work of Rilke's that had by far the most 'appetitlichen Schein' for Junk and his colleagues was Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, which Rilke himself on one occasion referred to as 'dieses, weiß Gott, immer wieder heiratsfähige Buch'.²⁾ At the outbreak of World War I, the Cornet gained tremendous popularity and was to prove an endless source of irritation to Rilke. Many young composers yearned to turn it into a melodrama with music and thus came into contact, unfortunate in varying degrees, with Rilke, who time and time again expresses his strong dislike for melodrama. In spite of his affection for this early work, Rilke felt that the mixture of poetry and prose in it made it dubious enough. In a letter of 4th November 1925 he refers to the Cornet as a work,

deren Struktur mir heute so entfremdet ist, daß ich nicht einmal zugeben wüßte, ob so ein Ineinander, ein solches Gemeng von Prosa mit Gedichtanläufen überhaupt irgendwo zulässig sei! 3)

1) Br. Kipp., I, pp. 166-7. 2) Br. Kipp., I, p. 282; 12th Feb. 1914. 3) Br. A., VI, pp. 314-5.

The composer of the first melodramatic Cornet was an Austrian cellist and composer, Kasimir von Pászthóry.¹⁾ Rilke was introduced to his setting of the work by Frau von Hattingberg, who, some four months after Rilke had left her in Italy, turned up in Munich and insisted on performing Pászthóry's composition for voice with piano accompaniment. Lulu Albert-Lasard writes in Wege mit Rilke:

Eine andere Musikerin kam eines Tages, und sagte, sie würde die Begleitung zum 'Cornet' spielen, die ein ungarischer Musiker komponiert hatte. Wir gingen, sie zu hören. Rilke meinte, der Cornet habe seine eigene Musik und könne sehr wohl auf Begleitung verzichten. Er war im allgemeinen gegen jede Vertonung seiner Werke ... 'So ist es also dieser Cornet der an meiner Stelle durch die Welt reitet' sagte er ... 2)

The music itself, however - as far as it was possible to gather a complete impression from Benvenuta's rendering - he found on the whole acceptable. It was not the music as such that he objected to; on the 4th February 1915 he wrote to Anna von Münchhausen:

Die Musik zum Cornet, die von einem jungen Herrn v. Pászthory stammt, hat mir meine Freundin, Frau v. Hattingberg (die sie nun auch, zusammen mit Kurt Stieler, in Leipzig aufführt) hier einmal ungefähr vorgestellt; sie enthält schön und rein bewegte Momente, ob sie mir gleich manches zu sentimental faßt; was ich aber dagegen einzuwenden habe, wenn es daran käme, geht nicht gegen sie, sondern gegen das Nebeneinander von Musik und Wort, das die melodramatische Form (die für mich keine Kunst-Form ist) an sich hat. Vielleicht kann ein starker Sprecher den augenblicklichen Einklang herstellen: das wird sich nun zeigen. Ich halte diese Verbindung für eine lose und vorläufige und habe dem Leipziger Versuch nur deshalb zugestimmt, weil Frau von Hattingberg für die Musik Pászthorys die lebhafteste Überzeugung hatte und weil eine Einwirkung auf Viele von ihr zu erwarten war. 3)

Benvenuta had begged Rilke for permission to perform Pászthóry's melodrama with the actor Kurt Stieler (whom Rilke knew personally); the concert in Leipzig was to be for war charity. Rilke's gallant

-
- 1) Pászthóry is not easy to trace in the musical dictionaries. He was born in Budapest on 1st April 1886, lived in Salzburg and Vienna and wrote several operas.
 2) L.A.L., pp. 97-8. 3) Br. A., V, p. 32.

but reluctant 'yes' proved to be the thin end of the wedge; a second Leipzig performance followed the first. At this point the Princess Marie, urged on by Benvenuta who presumably did not dare to raise the subject again - it is strange indeed that she never mentions the Coronet affair in her Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes - wrote in all innocence to ask Rilke to sanction another performance in Vienna. Rilke replies on 24th February 1915, 'ich hätte nicht das Herz, nein zu sagen', and repeats that he has nothing against the music:

Entre nous soit dit: mir ist die allzu dringende Gethulichkeit der Frau v. H. nicht ganz lieb, ich war froh, daß die Leipziger Sache vorüber ist, aber offenbar ist ihr mit solchen Veranstaltungen eine große (und im Grunde unschuldige) Freude bereitet, so daß ich nicht zum Hindernis ausfallen möchte; vielleicht ist ja auch im Interesse des Herrn v. Pászthory eine weitere Aufführung wünschenswerth. Kurz: ich sage zu ... hoffe aber im Stillen, M. v. H. läßt es dann bei diesen zwei Triumphen. 1)

Asking the Princess for her views on Pászthory's music, he adds:

sie ist sicher stellenweise schön, quoique parfois elle donne au texte une interpretation quelque peu mollasse ... als mir Frau v. H. in München, selbst die Worte mitsprechend, die Komposition vorführte, sagte ich mir gleich, daß ich so natürlich nur einen angedeuteten Eindruck bekommen könne; wenngleich ich mir nicht denken kann, daß selbst die geübteste Darstellung über das Doppelte und Zwittrige des Melodramatischen hinauszu helfen verstünde; dies ist offenbar ein Nebeneinander, eine fortwährende Concurrenz von Musik und Wort, diese Gattung Kunst ist als solche dilettantisch, nicht ernst zu nehmen ... 2)

In another letter of 6th March 1915 to Thankmar von Münchhausen Rilke repeats in very similar words his dislike of melodrama; here again he speaks generously of Pászthory's 'recht entschieden empfundene Musik'.³⁾ But, when on 21st March Kippenberg passed on to him Pászthory's request to the Insel-Verlag to permit Brockhaus

1) Brw. T.T.H., pp. 401-2.

2) Ibid.

3) Br. A., V, p. 40.

to publish his music, Rilke began to feel that some of the blame lay with the composer. He answers immediately:

Über Ja und Nein des Brockhausschen Vorschlages zu entscheiden ... möchte ich ganz Ihnen überlassen. Ich finde keine rechte Stellung dazu; wenn ich nicht irre, ist schließlich nur Herrn von Pászthory ein Dienst damit getan, wenn Brockhaus seine Musik verlegt. Daß der 'Cornet' nun noch melodramatisch herumkomme (nachdem er seine sonstige, unbegleitete Bewegung schon fast auf die Spitze getrieben hat), kann mir nicht allzu lieb sein, er sinkt damit in eine zwiespältige und zweideutige Kunstgattung, die ich für keine ganze, ehrliche halte, und nimmt, halb gelöst in seiner Musik, ein etwas zu flüssiges Entgegenkommen an, als gelüstete ihn nach immer noch mehr Popularität. Es bereitet mir einen leichten Schmerz, ihn so leutselig zu sehen, - aber ich will mich nicht wehleidig geben, wenn Sie finden, daß er auch so auf guten Wegen ist. 1)

In a letter to Kippenberg's wife Rilke expresses his feelings more bitterly:

Dagegen gehen mich beunruhigende Gerüchte um, als ob Frau v. Hattingberg neue Anschläge machte, den musikalisch aufgemachten Cornet, mit Kurt Stieler zusammen, trotz meines ausdrücklichen ja heftigen Einspruchs, weiter in die Welt zu tragen, von Ort zu Ort oder so ähnlich. Frau v. H. sagt mir nichts davon, es wird mir von anderer Seite berichtet et j'en tressaille. Liebe Freundin, Sie tun mir den wesentlichsten Gefallen, wenn Sie sich genau erkundigen, ob der Insel-Verlag diesen Unfug irgendwie zugegeben hat, oder ob es etwa in seiner Macht gar nicht steht, ihn zu hindern?! Wenn der musikalische Cornet ohne weiters, was Gott verhüte, frei ist, so werden wir den netten 'Zirkus Rilke' diesen Winter von Kottbus bis Kötzschenbroda seine Kasse füllen sehen; voilà une admirable perspective! 2)

Poor Katharina Kippenberg could only reply that the Insel-Verlag was quite powerless: 'gar nichts hat er zugegeben, kann er überhaupt gar nicht ... Nur Sie, Sie allein können erlauben und verbieten'. 3)

Rilke certainly had reason to regret his earlier generosity and to see that Benvenuta's part in the whole business was by no means as innocent as he had at first been willing to believe. On 18th March he wrote to the Princess, telling her that Frau von Hattingberg

1) Br. Kipp., II, pp. 290-1. 2) Brw. K.K., p. 136; 1st Oct. 1915. 3) Brw. K.K., p. 143; 2nd Oct. 1915.

had been tactless enough to send him a programme of the performance to take place in Vienna:

Zugleich mit Ihrem guten Brief kamen ein paar Zeilen der Frau v. Hattingberg, auf das Programm zum 27. März geschrieben (ach, Fürstin, ach, der Aufdruck auf den Couverts!), ich merke, sie ist wieder einmal völlig in ihrem Unternehmungselement, man weiß nicht recht, wer in Gefahr ist berühmt zu werden, wenn sie so weiter macht, sie oder ich, hoffentlich ist Pászthóry der 'tertium gaudens'. 1)

Pászthóry's music was published in 1915, in the face of strong protests by both Rilke and the Kippenbergs, for whom the whole affair must have been as embarrassing as it was painful. By December 1915 matters had become worse: Rilke came to Vienna and saw for himself the results of the Hattingberg-Pászthóry enterprise. He writes vociferously to Frau Kippenberg:

Herr von P[ászthóry] treibt hier eine wahre Ausbeutung damit: Wüllner bringt es wieder und wieder mit der Musik, der Hofschauspieler Walden ebenso, und der unternehmende Komponist spielt einen gegen den anderen aus und läßt sich von jedem bezahlen. Ist denn das alles in der Ordnung? Und läßt sich rein nichts dawider tun, da ich selbst von Grund aus gegen diese Aufführungen bin? Sollte Pászthory allein aus diesen Abenden Einnahmen ziehen, so ist das doch ein offener Verstoß gegen meine Rechte, und andererseits wäre es mir ebenso fatal ..., an diesen Tantiemen zu partizipieren ... Ich kann gar nicht alle Gründe aufzählen, die ich gegen die P.'sche Geschäftsfertigkeit habe ... diese P.'sche Musik, indem sie rücksichtslos auf ihrer Ausübung besteht, hat etwas wie eine Bresche in die geschlossene Zurückhaltung meines Werkes geschlagen ... 2)

The period of his military service in Vienna (January to June 1916) was certainly the most miserable and degrading of Rilke's adult life. And now he, who had so much scorned all art, 'die von Lesern weiß',³⁾ had to see his own art debased by posters which stridently proclaimed: 'Auf allgemeines Verlangen'.⁴⁾ Again Katharina

1) Brw. T.T.H., p. 410.

2) Brw. K.K., p. 161.

3) Br. C., I, p. 263; 19th August 1909, to Jakob Baron Uexküll.

4) Brw. K.K., p. 161.

Kippenberg could only tell him that there was nothing they could do. And when, in 1916, the Insel-Verlag received a further request from Pászthory, this time to publish the text of the Cornet together with his music, Rilke finally gave up:

Ich möchte täglich schreien 'nein' - aber ich sehe schon, in den Cornet sind die Motten gekommen, die Mal-Motten, die Musik-Motten: man muß das liebe alte Pelz-werk aufgeben ... Eine einzige Versuchsaufführung hatte ich seinerzeit, als eine Courtoisie Frau von Hattingberg zugestanden, durch diese Ritze drang das Mottenvolk ein und nun bin ich eben gestraft. C'est plus fort que nous. 1)

But the moths were attacking in the North, too. Another modern composer, better known than Pászthory, Max von Schillings,²⁾ came into contact with Rilke in the same unfortunate way. On the 2nd October 1918 Rilke adds a plaintive postscript to his letter to Kippenberg: 'Mir wird erzählt, daß die Schillingssche Cornet-Komposition in Berlin schon mit großem Apparat zur Aufführung vorbereitet wird, wehe, wehe - '.³⁾ Like Pászthory, von Schillings had written to the Insel-Verlag for permission to publish his setting of the Cornet. Rilke writes on 19th November 1918 to Kippenberg, objecting on financial grounds:

Ihre Antwort an Schillings ... ist mir natürlich recht; mein Bedenken war, aus einer Sache, die ich nicht billige, Nutzen zu ziehen. Aber vor der Tatsache ihrer Existenz besteht wohl Ihr genau geschäftlicher Standpunkt nicht mit Unrecht. 4)

And on 25th November he complains again:

immer noch einmal Schillings! Hoffentlich zum letzten Mal. Ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie widerwärtig mir diese Angelegenheit ist, bei der sich herausstellt, daß wir von vornherein einer C.schen Unternehmerlust ausgeliefert waren. Hab ich die Anwendung, die die Rezipitoren dem 'Cornet' während des Krieges gegeben haben, schon immer für einen

1) Brw. K.K., p. 177.

2) Max von Schillings (born in Düren on 19th April 1868, died in Berlin 1943) was a conductor and composer, who has been described as a 'tasteful follower of the modern German direction'.

3) Br. Kipp., II, p. 331. 4) Ibid.

gegenständlichen Mißbrauch gehalten, so muß ich seine nun vorbereitete Ausbeutung durch die Herren C.-S. als etwas so durchaus Unzeitgemäßes ansehen, daß ich mich fast darüber beruhige: denn es ist kaum anzunehmen, daß die Konzertsäle in den jetzigen Verhältnissen zu Stätten des Triumphes für die Darbietung werden, die, so wie sie gegeben sein wird, sicher zum Abgespieltesten des Krieges gehört. So sehr ich nun ... Ihren Standpunkt muß gelten lassen, ich werde den Stachel nicht los, daß wir aus einer uns widerwärtigen Unternehmung ... Anteil und Ertrag gewinnen sollen. So sag ich nicht 'Gott segne den Cornet' und 'Amen', sondern ich gräme mich. 1)

Two further encounters with contemporary composers, both of whom were of greater consequence as musicians than Pászthóry or Schillings, were happier. In a letter of 13th April 1917 to his publisher, Rilke speaks of a meeting with an American composer of German birth, Werner Josten:

Ein begabter junger Komponist, Werner Josten, fragte bei mir nach wirklich sangbaren deutschen Texten dieser von ihm vertonten Verse [Gedichte von Verlaine]; die bekannteren Übertragungen der beiden Gedichte kennt er natürlich, kann sie aber nicht brauchen. 2)

During the war years in Munich, Rilke had met a young Danish composer, who also wanted to set the Cornet to music, Paul von Klenau. Using an inelegant metaphor, which reveals how severely he had been wounded by his difficulties with musicians, Rilke writes to Kippenberg on 20th July 1923:

In der Tat, ich habe Herrn von Klenau seinerzeit (als er mich, 1916 oder 1917, in München aufsuchen kam) auch eine Art Zustimmung zur Vertonung des 'Cornet' zugestanden, nicht erinnernd, daß die Pászthórysche Melodramatisierung (die mir ja nie recht sympathisch gewesen ist) eine Art Monopol besitze; lagen doch, selbst damals schon, außer jener, zwei oder drei andere Kompositionen vor, die sich ab und zu bemerkbar machten, indem sie bei Ihnen oder bei mir um Berechtigung rangen. Klenau, ob ich gleich keine Musik von ihm kenne, ist mir persönlich sympathisch, und so überraschte er mich in

1) Br. Kipp., pp. 332-3.

2) Br. Kipp., p. 309. Werner Josten, born in Elberfeld on 12th June 1888, was an American composer of German birth. He probably met Rilke while he was assistant conductor at the Munich Opera House (1918-21), before returning to America.

einer gewissen Nachgiebigkeit. Ich wäre bestürzt, wenn das nun komplikative Folgen hätte - , aber fürsorglich wie immer, beruhigen Sie mich gleich, indem Sie eine solche Ausschließlichkeit für unnötig erklären. Sie ist es insofern, als die höchst eigenmächtigen Musiker ja meistens erst die bereits vollzogene Vertonung herausforderlich eingestehen, so daß man ihnen jeweils das Maul erst verbände, wenn sie es übertoll haben. 1)

It is scarcely surprising that such experiences embittered Rilke against the members of the musical profession and caused him to persist in the belief he had voiced in 1904: 'Musiker sind voller Auswege'.²⁾ Thus, when the Princess Marie wrote to him on 9th March 1913, even before the Cornet affair had started: 'Miss Ethel Smythe - eine wirklich sehr begabte Componistin (leider eine militante Suffragette) ... stirbt vor Sehnsucht, Ihre "Judith" zu "vertonen". Was sagen Sie dazu'³⁾ - , Rilke replied:

... über Marthe's unerwartetem Kommen vergaß ich zu schreiben, daß es mit der Musik zur 'Judith' ganz so gehalten sein soll, wie Sie mögen. Erlaubnis ist keine dafür nöthig, höchstens Ihre, (da Ihnen die Judith gehört) ich habe in keinem Fall was dabei zu sagen, da die Komponisten immer alle thun, was sie nicht lassen können, ohne sich um irgend eine Zustimmung zu kümmern. Mag also Miss Ethel Smyth freie Hand haben, wenn es Ihnen und ihr gefällt. 4)

One last passage in the Kippenberg correspondence again deals with Rilke's attitude to the ever increasing number of musical scores inspired by his work. (Clara Mágr wrote in 1960: 'Die im Besitz der Harvard-Universität befindliche Rilke-Sammlung von Professor Richard von Mises zählt an die hundert Kompositionen Rilkescher Werke'.⁵⁾) Rilke writes to Kippenberg on 28th March 1926:

-
- 1) Br. Kipp., II, pp. 434-5. Paul von Klenau (born in Copenhagen on 11th Feb. 1883 and died there on 31st August 1946) was a noted opera and orchestral conductor and composer; he is remembered for his introduction of the works of Delius in Denmark.
 - 2) Quoted above in full, pp. 65-6. 3) Brw. T.T.H., p. 274.
 - 4) Brw. T.T.H., p. 282. It is a pity that Rilke failed to meet the Dame.
 - 5) C.M., p. 175.

In der Beilage wieder eine der üblichen Landplagen. Bitte, lassen Sie, gelegentlich, nach Ihrem guten Ermessen erwidern; wenn ich recht erinnere, so hat es schon mehrmals Schwierigkeiten gegeben, wegen der Veröffentlichung früherer Partituren; es existieren ja wohl vier oder fünf, davon mehrere gedruckte? Und Sie wissen, wie wenig Rührung ich empfinde über dieser Zutunlichkeit der Musik zu meinen, sich selbst genügenden Anlässen. 1)

The Hattingberg-Cornet affair, one is glad to note, is brushed aside with the dignity accorded by the passing of eleven years: 'wenn ich recht erinnere ...'

In spite of the hard and fast line that Rilke in mature years drew between each of the arts, he did in a few instances relax this sharp distinction. Rilke greatly admired Rodin's illustrations as well as his sculptures; he was particularly attracted by Rodin's illustrations for Baudelaire's Les Fleurs du Mal. Lulu Albert-Lasard states that Rilke had the intention, 'meine Aquarelle in der Mappe "Paraboles" mit seiner Dichtung zu begleiten'.²⁾ And he allowed Baladine Klossowska to illustrate with etchings his verse cycle, Les Fenêtres.³⁾ Besides, as Rilke's critics have repeatedly indicated, a work of visual art, a painting or a statue, was very often the starting point for Rilke's poems - whether or not he cared to admit it. The most outstanding example is the relationship between Picasso's Les Saltimbanques and Rilke's fifth Elegy, a relationship which Rilke indicates only by dedicating the Elegy to Hertha Koenig, in whose Munich flat he had been able to study the painting.

An exception that Rilke did acknowledge publicly is the verse cycle, Das Marienleben. Das Marienleben, however, embarrassed Rilke, not only because it reverted to his earlier style of verse,

1) Br. Kipp., II, pp. 511-2. 2) L.A.L., p. 29.

3) J.R. v. S., p. 62 and R.M.R. et Merl., pp. 564-598.

but also because it owed its origin to another art. In a letter of 17th March 1922 he is at some pains to prevent Gräfin Sizzo from prizing it too highly:

Es ist natürlich nicht ganz auszuschließen, daß auch die Künste gegenseitig ineinander hinüberwirken und sich beeinflussen; wo aber bewußt ein schon künstlerisch Gestaltetes zum Anlaß wird wiederum für Kunst auf anderem Gebiet, da müßte der so betroffene Künstler außerordentlich viel aus dem Erlebnis Stammendes zu dieser Veranlassung hinzu aufregen, um etwas dennoch ganz Verantwortliches einem solchen Antrieb aus zweiter Hand abzurufen. Dies ist in den Gedichten des kleinen Marien-Lebens manchmal geschehen; nicht immer. 1)

As far as the art of music is concerned, exceptions to Rilke's rule of segregation are infrequent, but do occasionally occur. But it should be noted that two out of three of the most important exceptions date from 1915, when Rilke's poetic inspiration had run dry. The first poem, Strophen zu einer Fest-Musik, written on 10th March, has already been mentioned. Apparently Rilke had no scruples in complying with Sidie Nádherný's request to produce some verses for her friend, Dora Pejacsevich, to set to music. On 18th March 1915 he writes to the Princess Marie, highly delighted with his piece of commissioned verse; it is, he explains to her, 'ein auf "Bestellung" verfaßtes Hochzeitscarmen, das in Rom nächstens gesungen werden soll':

Sidie Nádherný nämlich ... heiratet schon in April und bat mich um ein paar Worte zu einer Musik, die ihre Freundin, die kleine Pejacsevich für sie componieren will. Da schrieb ich schnell diese Strophen, nichtwahr, es ist viel Musik in ihnen vorbereitet? 2)

The second poem is the Ode an Bellman (8th September 1915), which Rilke had written after listening to an evening of Bellman songs,

1) Br. Sizzo, pp. 21-3; Br. C., II, p. 341.

2) Brw. T.T.H., p. 411.

sung to him by Inga Junghanns.¹⁾ Both of these poems are stylistically accomplished, but they are what Manley Hopkins called 'Parnassian'. The ideas and the imagery are certainly Rilke's; but to read them is as if one were to go to a concert in order to hear a composer conduct his own work, only to find another conductor on the rostrum.

The last exception is of a quite different quality; it is the trilogy, O Lacrimosa, headed: 'Trilogie, zu einer künftigen Musik von Ernst Křenek'.²⁾ Rilke gives the following firm instruction to Frau Kippenberg: '"Tabu" ist nur die "Lacrimosa", die für Ernst Křenek geschrieben, nur mit seiner Musik und durch sie an den Tag kommen soll'.³⁾ These verses, which were referred to in the first part of this chapter, have a restrained beauty, an intensity of resignation, which is far more moving than the slightly euphoric optimism expressed in both Strophen zu einer Fest-Musik and Ode an Bellman. Yet, because they were written expressly for music and therefore in his eyes unfinished, Rilke was anxious that they should appear anonymously. He himself was clearly astonished at his own inconsistency in departing from his usual practice of strictly separating the arts. He tells Křenek on 5th November 1925:

Sie wissen, daß mir, im Allgemeinen, alle Versuche, meine Verse mit Musik zu überraschen, unerfreulich waren, als eine unerbetene Hinzuthat zu einem in sich Abgeschlossenen. Selten geschah es mir, daß ich Verszeilen aufschrieb, die mir selber geeignet oder bedürftig schienen, das musikalische Element, von einer gemeinsamen Mitte aus, aufzuregen. Bei dieser kleinen 'Trilogie O Lacrimosa' (die am liebsten einen imaginären italienischen Ursprung vorgeben möchte, um noch anonymer zu sein, als sie schon ist ...) erging es mir merkwürdig: sie entstand auf Musik zu ... 4)

1) See Chapter I, p. 26. 2) S.W., II, p. 182.

3) Brw. K.K., p. 593; 9th June 1926.

4) Stimmen der Freunde, p. 159.

Křenek was equally astonished, because he had discussed the question with Rilke before and was in complete agreement with him. In Stimmen der Freunde he gives his professional reasons for not setting Rilke's verse to music:

Dabei kamen wir auf die Vertonung Rilkescher Gedichte zu sprechen. Ich wunderte mich keineswegs, daß er sich ziemlich entschieden dagegen aussprach, da ich selbst einem Gedicht von Rilke gegenüber niemals das Bedürfnis nach eigener oder fremder Musik empfunden hatte. Das liegt nach meiner Absicht nicht so sehr an der zu großen Formvollendetheit seiner Gedichte - diese würde der Musik gar nicht widersprechen, und außerdem ist sie meist gar nicht so bedeutend, im Gegenteil, der Reiz seiner Sprache liegt für mich in der fortwährend alle Möglichkeiten offen lassenden Lockerheit und scheinbaren Zufälligkeit des Gefüges - , sondern das Hindernis ist die Durchsättigung seiner Sprache mit tönendem Klang ... als Prachtgewand des Gedankens, der als gehobener und feierlicher Gedanke sich eben auch prächtig zeigt. Diese satte Phonetik nimmt aber dem Gedanken wieder oft die epigrammatische Herbeheit, die einem bestimmten Musikwillen wohl entgegenkäme. 1)

That Rilke wrote this trilogy, in spite of his many unpleasant encounters with careless and unscrupulous musicians, says a great deal for the impression that Křenek had made upon him.

III - Classical composers

The third and last part of this chapter deals with classical composers mentioned by Rilke. Compared with the number of writers and painters whose life-histories Rilke pursued with interest and with an eye to his own problems, the corresponding list of composers is disappointingly brief. It is true that he occasionally mentions the names of composers whose music he has heard, but, with a few exceptions, these are mere names to him. He records hearing music by: Bach, Beethoven, Franz, Händel, Haydn, Igneri, Mozart, Offenbach, Palestrina, Pergolesi, Schönberg, Strauß and Vittoria.

1) Stimmen der Freunde, p. 157.

We know from the evidence available that he had heard also music by the following composers: Brahms, Chopin, Couperin, Dvořák, Frescobaldi, Lully, Scarlatti and Schumann. And, lastly, Rilke speaks of several composers in a non-musical context: Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Chopin, Leoncavallo, Lully, Mozart, Schubert, Skriabin and Strauß. Many of these references, however, are so insignificant that it seems best to list them alphabetically and to treat separately the one outstanding figure, in whose life Rilke really was interested: Beethoven.

The most striking evidence of Rilke's life-long interest in Beethoven is to be found in the well-known passage about the composer in Malte Laurids Brigge. As, however, that passage is vital to the understanding of Rilke's general attitude to music, its wider discussion must be left until Chapter Five. In the meantime, only those points that relate directly to Beethoven will be noted.

Rilke first refers to Beethoven in his Tuscan Diary of 1898. Arriving in Italy, he is disillusioned to find that that 'vertrauliche Gemeinsamkeit' between work of art and people, which he had so confidently expected, is lacking just as much in Italy as in Germany:

das Volk ist nicht anders wie der Mann, der neben Schubert oder Beethoven gewohnt hat: erst stört ihn die beständige Musik, dann ärgert sie ihn, und endlich: merkt er sie nicht mehr. 1)

Here both names are used in the same way as Shakespeare's, which is brought into the diary some pages further on: merely, that is, to increase the power of his argument by appealing to the names of

1) T.F., p. 51.

great men.

The first evidence of Rilke's hearing music by Beethoven is to be found in a diary entry of 25th March 1900 (already quoted above): 'Gestern abends Beethovens "Missa Solemnis" gehört. - Besonders herrlich fand ich den Jubel im Credo und im Gloria. Die Erziehung zum Jubel'.¹⁾ His enthusiasm for the Mass inspired the poem Aus dem hohen Jubelklanggedränge,²⁾ which, composed on the same evening, immediately follows this appreciative comment in the diary. This poem is unique in Rilke's work in that it as it were 'describes' in words the course of a particular piece of music; that this music was Beethoven's, however, cannot be regarded as particularly significant. A letter-poem addressed to Paula Becker-Modersohn, Ich bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen³⁾ (21st October 1900), must also have been inspired by Beethoven's music. The words 'Beethoven sprach' form a sort of refrain, which is each time the starting-point for Rilke's highly subjective musings upon his own state of mind while listening to music. Again there is no reason to suppose that Rilke knew anything about Beethoven at this time; the composer's name is used to represent music in general. Yet Beethoven has clearly established himself in Rilke's eyes - and perhaps in his ears⁴⁾ - as a master in the world of music.

Between 1900 and the writing of the passage in Malte Laurids Brigge, only two scant references to the composer occur. Writing to his wife on 24th July 1904, Rilke, having dismissed all musicians as 'voller Auswege', had allowed two exceptions: Bach, 'als

1) T.F., p. 213; already quoted above, Chapter I, p. 3.

2) S.W., III, p. 677. 3) S.W., III, p. 704.

4) Until his meeting with Frau Landowska in Paris before the war and his encounter with Benvenuto in 1914, Rilke seems to have heard only a few songs and the Missa Solemnis by Beethoven.

Betender' and Beethoven, 'als Lebender'.¹⁾ This qualification implies that Rilke had in the meantime learned something about Beethoven's way of life. A description of the view from the window of his room in the rue Cassette, into which he had moved on 12th May 1906 after his altercation with Rodin, contains a second passing reference to Beethoven. Rilke writes:

unten eine alte Gartenmauer, auf der nur leider Plakate sind:
ein Nubier, der die Zähne zeigt, was Schuhwichse bedeutet,
daneben Beethoven und Berlioz, Les Artistes Indépendantes in
verwaschenem Gelb, 'Bernot fin de saison ...' 2)

It is just conceivable that this poster showed a picture of Beethoven. For Beethoven's face reveals a great deal about his character and his life; and it was his face, a death-mask of which Malte had seen displayed outside a Paris 'bouquiniste's' shop, which prompted Rilke to write the passage in Malte Laurids Brigge.³⁾

Bettina von Arnim's Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, which Rilke had discovered in late summer 1908, was obviously Rilke's chief source - and perhaps the only one - for the information about Beethoven used in this passage. So much of Bettina's account of her meetings with Beethoven while staying in Vienna during the summer of 1810 with her step-brother and his wife, Franz and Antonie Brentano, must have appealed in spirit and in content to Rilke that it is impossible to quote anything like all of it. Thus Bettina's excited prophecy after her first uninvited visit to the composer's house on May 28th 1810 recalls very strongly the last paragraph of Malte's dream about Beethoven, 'Wo aber, Herr ... er stürbe an Seligkeit ...'. She writes:

1) Quoted above, p. 66. 2) Br. A., II, p. 324.

3) Quoted below in full, Chapter V, p. 273.

Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche ..., er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran ... möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Rätsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist ... gewiß dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt. 1)

She ascribes to Beethoven the same spiritualized 'Sinnenlust' that she herself revelled in and which so much attracted Rilke; the last two lines of this passage are particularly relevant to Malte's picture of Beethoven:

und so fühlt Beethoven sich auch als Begründer einer neuen sinnlichen Basis im geistlichen Leben ... Das ganze menschliche Erleben geht wie ein Uhrwerk an ihm auf und nieder, er allein erzeugt frei aus sich das Ungeahnte, Unerschaffene; was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt ... 2)

On this question of the relationship between 'Geist' and 'Sinne' in Beethoven's work, it is interesting to compare the attitudes of a twentieth century critic, Romain Rolland, and of a contemporary of Beethoven's, Zelter. For Rolland, Beethoven represents 'die Verkörperung des Heldentums in der ganzen modernen Kunst';³⁾ he is 'der Starke' because he is 'der Reine'.⁴⁾ His works are powerful because they are 'pure': 'Für ihn gab es keine Beziehung zwischen Leidenschaft und Lust'.⁵⁾ Rolland insists on Beethoven's puritanical 'Keuschheit'.⁶⁾ Zelter, on the other hand, admires Beethoven 'mit Schrecken'. For him Beethoven's music has something perverted about it; he writes with the alarm of a moral re-armor to Goethe on 14th September 1812:

1) Bettina von Arnim, p. 343. 2) Bettina von Arnim, p. 344.
 3) Romain Rolland, Beethoven, p. 86. 4) Beethoven, p. 11.
 5) Beethoven, p. 29. 6) Ibid.

Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung die in der neuen Kultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird. Mir scheinen seine Werke wie Kinder, deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre. Das letzte mir bekannt gewordene Werk ... kommt mir vor wie eine Unkeuschheit ... Ich kenne musikalische Personen, die sich sonst bey Anhörung seiner Werke allarmiert ja indigniert fanden und nun von einer Leidenschaft dafür ergriffen sind wie die Anhänger der Griechischen Liebe. 1)

Out of many passages in Bettina's Briefwechsel that might well have influenced Rilke's vision of Beethoven in Malte, one long one is particularly relevant. If Rilke had not read this passage, then Beethoven would not have found a place in Malte's Aufzeichnungen. Bettina reports what Beethoven said to her while accompanying her to her step-brother's home after her visit:

Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu fassen, sie gibt Ahnung, Inspiration himmlischer Wissenschaften, und was der Geist sinnlich von ihr empfindet, das ist die Verkörperung geistiger Erkenntnis. - Obschon die Geister von ihr leben, wie man von der Luft lebt, so ist es noch ein anderes, sie mit dem Geiste begreifen; - je mehr aber die Seele ihre sinnliche Nahrung aus ihr schöpft, je reifer wird der Geist zum glücklichen Einverständnis mit ihr. - Aber wenige gelangen dazu, denn so wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben ihre Offenbarung nicht; auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grund wie jeder Kunst ... Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eignen Geist bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolierende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung ausgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, ... So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion, was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung ...

Wir wissen nicht, was uns Erkenntnis verleiht; das fest verschlossene Samenkorn bedarf des feuchten, elektrisch warmen Bodens, um zu treiben, zu denken, sich auszusprechen. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist lebt, denkt, erfindet ... und so ist jede echte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Gott zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis gibt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm ... Alles Elektrische regt den Geist zu musikalischer, fließender, ausströmender Erzeugung. Ich bin elektrischer Natur ... 2)

1) Zelter, I, p. 329.

2) Bettina von Arnim, pp. 347-8.

This passage explains Rilke's unexpected insight into the plight of a musician and his music; it is the same strange mixture of music, 'Geist' and 'Sinne' that Rilke makes use of in Malte. In substance Malte's vision of Beethoven lives in the Briefwechsel; it remained for Rilke to appropriate it, to extend Beethoven's metaphor of 'Ausströmen' in a 'scheinbar nur widerwärtige'¹⁾ allegory and to place his hero in the Egyptian desert.

What, one might ask, has Beethoven to do with the desert? Bettina had written of Beethoven, 'was sollte diesem auch der Verkehr mit der Welt'; and a desert where no man abides is clearly the ideal spot for one, 'der frei aus sich das Ungeahnte, Uner-schaffene erzeugt',²⁾ whose only desire is, as Rilke puts it in Malte, 'die Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik'.³⁾ In the desert 'Klang' can be created and rise uncommended to the heavens, without the intervention of an unworthy audience. Then there are biblical allusions (to Genesis in particular); hence Rilke's obsession with the 'seed' image, the reference to Onan, and the angel. But added to these reasons for localizing Malte's dream in the desert, there is Rilke's intense interest, heightened by frequent visits at this time to the Louvre, in Egypt and things Egyptian. In 1907, when Clara Rilke was given the opportunity of travelling to Egypt to stay with Baron and Baroness Knoop, Rilke wrote her a remarkable letter from Capri. Describing Egypt as he imagines it from gazing at an atlas, he follows the course of the Nile, the tremendous delta of which seems to him to personify the story of the Egyptian gods. Then he evokes the desert:

1) Br. C., I, p. 207; 19th October 1907 to Clara Rilke.

2) Bettina von Arnim, p. 344; quoted above, p. 99.

3) Quoted below in full, Chapter V, p. 273.

Aber während ich dem heiligen Wundertäter auf seinem Wege nachgehe, an den Namen vorbei, die schwer sind von einem Niederschlag uralter Bedeutungen, steigt wie ein Gegenspiel seiner Sichtbarkeit und Sicherheit die Wüste herauf, ungewiß, ohne Ende und ohne Anfang, wie Ungeschaffenes ... dieses Eine, Uneinbegriffene: die Wüste. 1)

'Ohne Ende und ohne Anfang, wie Ungeschaffenes': again, as was the case with many of his experiences of song, Rilke is fascinated by what Bettina calls 'das Ungeahnte, Unerschaffene'. His desert is the externalized equivalent of Malte-Beethoven's inner world of music, 'eine gespannte, wartende Welt, unfertig, vor der Erschaffung des Klanges'.²⁾

'Thebaïs' was no doubt one of the names that caught Rilke's attention while he was looking at the map of Egypt. The Thebaïs, or Thebaïd, is a province in Upper Egypt, the chief town of which was Thebes. Is there any particular significance in Rilke's choice of the name? Osiris, born at Thebes, was worshipped as a spirit of vegetation, which dies each year with the harvest but is ceaselessly reborn with the sprouting of the grain, and he was also identified with the annual rising and falling of the Nile. At the three chief cities of the Thebaïd, Thebes, Luxor and Karnak, ruins of sanctuaries and temples to another great god, Amon, have been discovered. Amon represented the forces of generation and reproduction; he was supposed both to initiate and then to maintain the continuity of creative life. It is possible that Rilke knew of these myths and accordingly placed his Beethoven, the lord and creator of 'Klang', in the Thebaïd.

The one word in the entire Beethoven rhapsody that refers to something specifically musical, rather than literary, is the word

1) Br. A., III, p. 165; 20th Jan. 1907.

2) Quoted below in full, Chapter Five, p. 273.

'Hammerklavier'. It is perhaps surprising that Rilke should choose this term, rather than the more general and modern word, 'Klavier'. 'Hammerklavier' was used to describe the new keyboard instrument, the pianoforte, which was gradually ousting the older harpsichord; it is the word that Beethoven, in 1817, yielding to purist efforts to substitute German for Italian musical expressions, asks his publisher, Steiner, to use, instead of the foreign word, 'Pianoforte'.¹⁾ As Rilke did not read Beethoven's letters until 1914, it is unlikely that he was aware of this. The probable explanation is that he had had the so-called 'Hammerklavier',²⁾ sonata played to him and had thus come to associate the term with Beethoven.

Before leaving the Malte Beethoven passage, it should be stressed again that Rilke's Beethoven-experience was not a musical but a purely literary experience. That is, whereas the Worpsswede Beethoven-poems were inspired by his listening to Beethoven's music, the Malte vision arose from his contemplating Beethoven's mask and immersing himself in Bettina's Briefwechsel. Besides, the Briefwechsel also shows that much of Rilke's sympathy for Beethoven must have been brought about by what he regarded as the conventional, not to say smug, way in which Goethe received Bettina's impassioned letters. In other words, his tremendous enthusiasm for the composer was part of his reaction against Goethe. Many of the 'answers' that must have most infuriated Rilke relate to music - and to Beethoven. Goethe, for example, speaks of Bettina's 'Explosionen

1) Ausgewählte Briefe, p. 128; 23rd Jan. 1817.

2) The piano sonata now known as the Hammerklavier is op. 106, but in fact the sonatas op. 101, 109, 110 are also 'Hammerklavier' sonatas.

über Musik' as 'gesteigerte Anschauungen Deines Köpfchens'.¹⁾

Moreover, he warns Bettina of the dangers inherent in surrendering oneself too unreservedly to the spell of such a man as Beethoven, with the words: 'Was aber ein solcher vom Dämon Bessessener ausspricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben'.²⁾ Recognizing the composer as an ally against Goethe, Rilke responded immediately with Malte's vision.

After 1908 a few scattered references to Beethoven and his music occur now and then: not very many, but enough to suggest that Rilke's interest remained alive. One unimportant reference from the year 1909 has already been cited. After listening to a record of a Gregorian chant with Rodin, Rilke had commented, a little naively: 'ich meine, nicht einmal Beethoven könnte gleich darauf ertragen werden'.³⁾ Beethoven, too, is fairly frequently mentioned in Marie von Thurn und Taxis's letters to Rilke. The Princess herself believed Beethoven to be responsible for Rilke's conversion to music; in her Souvenirs she writes: 'je crois que Beethoven le convertit, car je remarquai qu'il jouissait le plus des oeuvres du maître incomparable'.⁴⁾ Although she seems to have listened with much enthusiasm and enjoyment to music of many periods, from Pergolesi and other 'vieux maîtres italiens', to Wagner and Eugen d'Albert, she clearly felt that Beethoven's music was the essence of all music. For her Beethoven's music is 'dunkle dunkle glühende Leidenschaft'.⁵⁾ She writes to Rilke of Beethoven: 'il me tord tout le coeur comme avec des mains cruelles et adorées';⁶⁾

1) Bettina von Arnim, p. 242; 1st Feb. 1809.

2) Bettina von Arnim, p. 349; this 'answer' of 6th June 1810 is not considered genuine. 3) Quoted above, Chapter I, p. 54.

4) T.T.H., Souvenirs, p. 67. 5) Brw. T.T.H., p. 352.

6) Brw. T.T.H., p. 288.

and again: 'für mich ist er ein verheerender, unerbittlicher wunderbarer Orkan - Le dieu, le dieu des Armées'.¹⁾

This last phrase, the 'Lord of Hosts', employed by the Princess on 21st December 1913, appears in its German equivalent a few weeks later in one of three allusions to Beethoven in Rilke's letters of February 1914 to Frau von Hattingberg. On 1st February he writes:

So kommt mir Beethoven wie der Herr der Heerschaften vor, der Macht hat, über die Mächte und der die Gefahren aufreißt, um die Brückenbogen strahlender Rettungen drüber zu werfen ... 2)

It must be remembered that Rilke was, after all, anxious to assure Benvenuta of his eagerness to appreciate music; and yet he does seem to have adopted here the current 'romantic' view of Beethoven. It was Bettina's Beethoven - Beethoven the tragic Titan, Beethoven the creative genius, bursting asunder the bonds of musical form, Beethoven the 'Tondichter'³⁾ - rather than the somewhat rough and ready composer and musician, that caught the fancy of the Romantics and became their hero and model. Seeing his deafness and loneliness as inherently 'romantic', they interpreted all his works (and his life) in this light, neglecting their strong classical trend. This attitude remained in vogue throughout the writings of E.T.A. Hoffmann to those of Berlioz and Wagner, and even lingered on well into this century; this tendency is found in the writings of authors such as Hofmannsthal and Romain Rolland. Only in recent years has it been suggested that Beethoven belonged as much to the eighteenth as to the nineteenth century.

1) Brw. T.T.H., p. 339. 2) Brw. Benv., p. 26.

3) That Beethoven on one occasion used this term of himself has been regarded as proof that he thought himself a creative genius rather than a musician.

The second of the Hattingberg references to Beethoven (in a letter of 8th February) expresses the same idea of the composer as the passage in Malte had done; it shows once more Rilke's interest in his solitude and deafness:

Warum nicht sagen: ich will einsam sein, war ers nicht,
Beethoven, um seiner Musik willen, und ward ihm in seinem
Gehör nicht auch noch das letzte Gegenüber genommen, damit er
nur rausche wie der Urwald und vergäße, daß es möglich sei,
das Andre zu sein, das den Urwald hört und sich fürchtet. 1)

This Beethoven warbling his native wood-notes wild corresponds closely to Malte's Beethoven, the 'Strömender' in the desert; 'das Andre', which hears the notes and is afraid, corresponds equally closely to the 'einzelne Löwen' that distantly circle the composer, 'erschrocken vor sich selbst, von ihrem bewegten Blute bedroht'.²⁾

The last of Rilke's comments on Beethoven to Frau von Hattingberg has already been quoted in the first chapter; recalling Rilke's rapture after hearing a movement from a late Beethoven string quartet, Benvenuta continues:

Und ich meinte, es sei eine unerhörte Grausamkeit des
sogenannten Schicksals, daß Beethoven diese Musik nie habe
hören können. 'Er war doch selbst diese Musik', sagte Rilke,
und sein Gesicht hatte einen feierlichen Ausdruck von Trost
und Erfülltsein, den ich lange, lange nicht an ihm gesehen
hatte. 3)

Rilke's answer here is probably authentic. He is, however, expressing the same attitude to Beethoven's deafness - which he comes near to envying - as he had before in Malte, with the words: 'Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen ... Damit er nicht beirrt würde ... Er, in dem ihre Klarheit und Dauer war'.⁴⁾ His words

1) Brw. Benv., p. 40. 2) M.L.B., quoted below and discussed in full, Chapter Five, p. 273 3) R. u. Benv., p. 192. See above, Chapter One, p. 24. 4) Quoted below in full, Chapter V, pp. 273.

from his letter of 8th February 1914 to Benvenuta, 'ward ihm in seinem Gehör nicht auch noch das letzte Gegenüber genommen, damit er nur noch rausche ...', also express this idea.

In another letter to Frau von Hattingberg, dated 21st February, Rilke mentions Beethoven's letters:

Die Beethoven-Briefe gieb mir, bis wir uns sehen. Wie seltsam schön, daß ich, bei allem Verlangen danach, mich immer irgendwie abgehalten fühlte, sie mir zu bestellen. Ich kenne nur die, die sich in Bettina's Büchern - spiegeln. (Drei, an sie, in 'Ilius Pamphilus und die Ambrosia', einem späteren Briefwechsel Bettinens mit dem jungen Philipp Nathusius.) 1)

From these remarks one might have imagined that Rilke had come across these three letters - only one of which is genuine²⁾ - before writing the passage about Beethoven in Malte. However, it transpires from a letter of 3rd January 1914 to Kippenberg that he had discovered them only recently; these letters cannot have influenced Malte's dithyramb on Beethoven. But they may very well have affected Rilke's change of attitude to Goethe. Rilke informs Kippenberg that he has again been studying the 'Goethezeit', this time by reading one of Bettina's Briefromane, Ilius Pamphilus und die Ambrosia.³⁾ Since his reconciliation with Goethe (pinned down by E.C. Mason to the years 1910-12⁴⁾) he has, he writes, been able to understand objectively the delicacy and difficulty of Goethe's position as the springboard for Bettina's 'Absprünge ins grenzenlos Aufgetane',⁵⁾ without thereby losing any of his breathless admiration for the 'child'. Similarly, if he had read Ilius Pamphilus in 1908, he might, one feels, have censured Goethe's standpoint in this novel

1) Brw. Benv., p. 131.

2) Bettina twice published one genuine and two false letters from Beethoven to herself, once in the Nürnberg Athenäum für Wissenschaft, Kunst und Leben (Jan. 1839), and once in her own Ilius Pamphilus und die Ambrosia. 3) Br. C., I, p. 468.

4) See Rilke und Goethe.

5) Br. C., I, p. 469.

as strongly as he censured it on reading the Briefwechsel in that same year; but now, in 1914, he was able to assent to, even to sympathize with, Goethe's feelings - without losing his understanding for Beethoven.

The more important of Bettina's two fictitious letters (supposedly addressed by Beethoven to herself) describes the first meeting of Beethoven and Goethe in Teplitz, 1812. Bettina had long striven to bring this meeting about; but the initiative came in the end from Goethe, who had received reports from both sides about the composer, from Bettina and Beethoven's friend Oliva on the one hand, and from Zelter on the other. Goethe had broken off all relations with Bettina and her husband in 1811; and in the same year he had said of Beethoven's music: 'Das will alles umfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische ... was so auf der Kippe steht, muß sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade'.¹⁾ It was therefore a most generous gesture on his part to call upon Beethoven in Teplitz at all. After this far from successful encounter, Goethe, freely admitting Beethoven's talent as a pianist, dismissed him with the famous phrase: 'Er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit'.²⁾ What Rilke had in 1908 condemned as 'die Grenzen seiner [Goethes] Größe' he can now appreciate as part of 'seine große Haltung'.

That Rilke read and was impressed by the collection of Beethoven's letters given to him by Frau von Hattingberg emerges from a letter to his publisher of 3rd March 1914. Recommending Busoni's book as a suitable volume for the 'Insel-Bücherei', he

1) See Rolland, Goethe und Beethoven, pp. 52-3.

2) Goethe und Beethoven, p. 78. (Goethe to Zelter, 2nd Sept. 1812.)

adds: 'nur in Beethovens Briefen noch, scheint mir, gibt es solches Bewußtsein um Musik'.¹⁾ Since Rilke had only seen Beethoven through Bettina's eyes until 1914, he might well have been disappointed by these letters; for the only ones that give any insight into the mysterious workings of art and genius are those written by Bettina. In spite of the animated and eloquent reports given by Bettina in the Briefwechsel of conversations with Beethoven, it seems that the composer did not relish wasting time by expressing his thoughts in the written word. His letters are, almost without exception, letters of necessity, business replies to publishers and patrons or to poets whose texts he was working on, news concerning his prodigal nephew and ward; they are often abrupt or downright rude; and his boisterous sense of humour, particularly when it takes the form of protracted punning, can be a little wearisome. But Rilke, no doubt, appreciated the occasional glimpses of Beethoven's faith in himself and in his God that reveal a splendidly down-to-earth, fiercely independent spirit - a spirit akin to that which attracted Rilke in the personality of Cézanne. Besides, one may remember what Rilke had said of Van Gogh's letters:

Daß man van Goghs Briefe so gut lesen kann ... spricht im Grunde gegen ihn ... Ein schreibender Maler, einer also, der keiner war, hat auch Cézanne durch seine Briefe veranlaßt, malerische Angelegenheiten antwortend auszusprechen; aber wie sehr ist es, wenn man die paar Briefe des Alten sieht, bei einem unbeholfenen, ihm selbst äußerst widerwärtigen Ansatz zur Aussprache geblieben. ²⁾

Beethoven, to Rilke's satisfaction, was no romantic dabbler in each and every art; he was, Rilke believed, a musician by trade in the same way in which Cézanne was a painter.

1) Referred to above, p. 73, and quoted in full, Chapter VI, p. 340.

2) Br. C., I, pp. 214-15.

After 1914 Beethoven's name appears only very infrequently in Rilke's writings. In a letter to Lulu Albert-Lasard in Vienna 1916 Rilke, expressing once more his hatred of everything Austrian, declared: 'So wie vertan ist das alles hier, in dieser Luft, - wo ist es eigentlich? (Und doch war Beethoven hier)'.¹⁾ In a letter of 21st December 1920 to Carl Burckhardt he regrets missing Hofmannsthal's lecture on Beethoven: 'Ich fahnde nach Hofmannsthals Beethoven-Conférence, von der ich sofort begriff, wie sehr schön sie gewesen sein müsse'.²⁾ This was an essay given by Hofmannsthal as a lecture in Zürich on 10th December 1920, to mark the 150th anniversary of the composer's birth. That Rilke read this essay on its publication is clear from a remark in a letter of 4th February 1921 to Baladine Klossowska: 'Lisez aux enfants le "Beethoven" de Hofmannsthal que je joins également à ces quelques mots écrits à la hâte'.³⁾ Today its luxuriant rhetoric seems curiously dated. It poses the usual antithesis between Haydn and Mozart on the one hand, whose lives and works are 'natürlich wie die Natur, unschuldig' and 'christlich, gereinigt', and Beethoven, 'der Gewaltige', whose life is 'maßlos einsam', who is 'unsägliches Leiden fähig', 'Mensch und doch mehr als Mensch: ein Heros'. Beethoven's compositions far surpass those of Haydn and Mozart, whose music is (surely the highest possible praise?) - 'nichts als Musik'. Beethoven speaks to the individual, he speaks for the individual, for he is imbued with 'eine heldenhafte Gegenwart, ein Etwas, eine heroische Materie, aus der nicht unbedingt ein Musiker hätte werden müssen'. Beethoven is more than a musician; he is 'eine Art Dichter', a poet more

1) L.A.L., p. 129. 2) Br. A., V, p. 371.

3) R.M.R. et Merl., p. 175.

forceful than Herder, Schiller or Goethe, whose prophetic drive was spent in old age. Very probably Rilke's idea of Beethoven approximated fairly closely to that of Hofmannsthal; it is a highly romantic and literary conception rather than an historically accurate one.

J.R. von Salis records one last mention of Beethoven; out walking near Muzot, the two men came to discuss the effect of the Valais upon Rilke:

Er [Rilke] bewundert wieder, wie in diesem Land so viele Einzelheiten in so großem Zusammenhang vorkommen, es erscheint ihm, sagt er, wie die Welt am Tage nach der Schöpfung, oder wie der Schlußsatz einer Beethoven-symphonie. 1)

Here, for once, Rilke refers to Beethoven's music, not to his personality or to the events of his life. Throughout the references to the composer quoted above, Rilke is thinking of him primarily as the prototype of the creative artist, not as a musician. Even here the reference to the music is not concrete; Rilke thinks of the mood conveyed to him by the last movement of one of Beethoven's symphonies, the same mood that he himself had created in Malte's Beethoven-vision: 'die Welt am Tage nach der Schöpfung', a world, to use Malte's words, 'vor der Erschaffung des Klanges'. 2)

Bach

There is little evidence of Rilke's hearing music by Bach.

Benvenuta reports that she played a certain amount to him at the piano (in 1914); and during the last years of his life he heard the St. Matthew Passion 3) and probably all of the unaccompanied violin sonatas. 4)

It may be noted that the music of Bach played

1) J.R. v. S., p. 99. 2) Quoted below, Chapter V, p. 273.

3) See above, Chapter I, p. 41.

4) See above, Chapter I, p. 30.

by Frau von Hattingberg on the piano may well have been arranged by Liszt or Busoni, and in that case would not be truly representative of Bach. One of the few musicians of the early twentieth century who did play authentic Bach, on the harpsichord, was the celebrated Wanda Landowska; she must indubitably have played Bach to Rilke.

As early as 1904 Rilke had dropped a reference to Bach, 'als Betender';¹⁾ in 1920, as has been seen, the presentation of Bach's music as a 'christliches Erlebnis' had prevented him from appreciating the Passion.²⁾ A letter quoted by von Salis, addressed to Frau Wunderly-Volkart, again gives religious reasons for Rilke's failure to appreciate this music; Bach, Rilke declares, possessed 'ein programmatisch eingeschränktes Gemüth':

Und gerade dieses elementarische Zu-Viel-Gottes hat so große Verwandtschaft mit der Natur der Musik, daß ich dieser größten protestantischen immerhin das programmatisch eingeschränkte Gemüt vorwerfen möchte, aus dem sie hervorgegangen ist, wenn man auch fortwährend zugeben muß, daß sie in ihrem Metier so rein und redlich eingesetzt war, daß sie, über alle Vorsätze hinaus, zum Gewaltigsten hinreichen konnte.
3)

The chief 'Vorsatz' is clearly the story of the Passion. As von Salis observes: 'Immer ist es die Leidensgestalt Christi, die ihm das Geheimnis Gottes sowohl wie des Menschen einzuschränken scheint'.⁴⁾

Frau von Hattingberg reports one other favourable comment on Bach. After listening to a Prelude and Fugue played on the organ of Notre Dame (on the day of their departure for Duino), Benvenuta had pondered romantically, 'ob Johann Sebastians großer Geist gekommen sei, um die Kathedrale durch seine Musik zu erlösen'. Rilke, smiling, is said to have replied: 'er allein hätte Macht und Herrlichkeit dazu'.⁵⁾

1) See above, p. 66. 2) See above, Chapter I, p. 41.
3) J.R. v. S., p. 187. 4) J.R. v. S., p. 186.
5) R. u. Benv., p. 167; see Chapter I, p. 39.

Berlioz

Rilke's only mention of Berlioz has already been quoted above in the remarks about Beethoven.

Brahms

Brahms's music, as one might well have anticipated, did not find favour with Rilke. During a music-lesson, Frau von Hattingberg had played two Brahms' rhapsodies for him; this was too much:

aber da wollte Rilke nicht mit. 'Diese Musik kommt mir teils leer, teils überfüllt vor', sagte er, 'und denk dir, das Gesicht von Brahms, wie ich es zuweilen auf Bildern sehe, ist mir fremd wie seine Musik'. 1)

The only other allusion to Brahms describes an entirely different kind of encounter, a purely physical one, with the composer; it is not strictly relevant to an account of Rilke's musical relations with composers, but it is so charmingly and humorously described that it would be a pity to omit it. Writing to 'N.N.' from Duino on 8th February 1912, Rilke relates:

Aber nun will ich Ihnen noch schnell erzählen, daß auch ich eine Begegnung mit Brahms gehabt habe, vor Jahren und Jahren, in Aussee. Ich war damals irgendein junger Mensch ... und dort bei einer Cousine zu Besuch ... Ich ... raste also auch eines Nachmittags wie etwas Ausgekommenes aus dem Ort hinaus ins Freie, Große, Wirkliche hinauf, vermutlich ohne Hut, oder wenn er dabei war, so spielte er doch jedenfalls keine Rolle ... ich stob auf so elementare Art vorwärts, daß meine Leistung aufhörte, etwas Persönliches zu sein, man hätte, um sie auszu-drücken, geradezu sagen müssen: es rannte, wie man sagt: es regnet, es blitzt. Beides stand in der Tat unmittelbar bevor. Was mich auf das unerwarteste davon überzeigte, war ein alter, starker Herr, der behäbig den Abhang herunterkam und offenbar schon seit einer Weile berechnet hatte, wie unser Zusammenstoß am mildesten einzurichten wäre ... So kam es dazu, daß er mich plötzlich brummend von sich abhielt ... und als ich ... zu ihm auf sah, hatte ich den Eindruck, daß er sehr böse sei. Sowie aber unsere Blicke sich eine Weile aushielten, löste dieser Unwille sich in ein sanftes Gebrummse, das schließlich in eine Warnung übergang vor einem dunkel zusammengezogenen Gewitter,

1) R. u. Benv., p. 134.

welches er hinter sich andeutete ...

Ein paar Tage hernach zeigte man mir den alten Herrn im Ort, auf der Promenade, und nannte mir seinen Namen: Brahms.

1)

Chopin

The only evidence of Rilke's actually hearing music by Chopin - although a great number of his pianist friends must have played Chopin to him - is again provided by Frau von Hattingberg. She writes:

So sehr liebt er den Trauermarsch von Chopin, daß er sagt, er finde ihn eine der vollkommensten Schöpfungen. Chopin hätte die ganze Tragik des eigenen Lebens in diese wahrhaft unsterbliche Melodie gelegt, sie wäre wie sein Schicksal: düster und erhaben. 2)

From this and from another remark in a letter of 15th February 1914 to Frau von Hattingberg, it is clear that Rilke must have read a biography of Chopin. Speaking of his attempts to persuade Eleonora Duse to return to the stage, Rilke writes:

Mir war zu Muth, als sehnte sich der sterbende Chopin nochmal zu spielen, seine Seele hinüberzuspielen, daß er sie einführe in die ewige Welt - und als redeten alle um ihn herum, ob es einen Flügel gäbe und ob man ihn herausschaffen könne und was das wohl koste ... 3)

Rilke is referring here to a famous scene by the composer's death-bed, which has been described many times with different details. A Polish aristocrat, the Countess Potocka, had come to visit her compatriot in Paris 1849, only to find him dying. He begged her to sing; a piano was pushed to the bedroom door and she sang and played two of his own preludes to him. As she ended, the audience of servants thought he was about to die and fell on their knees to pray. He revived but lived only two days longer.⁴⁾

1) Br. A., IV, p. 192.

2) R. u. Benv., pp. 208-9.

3) Brw. Benv., p. 76.

4) Oxford Companion to Music, p. 161.

Frau von Hattingberg also relates how she and Rilke made a pilgrimage to Chopin's grave on the Père-Lachaise while staying in Paris from 26th March to 20th April. Seeing, however, that 'die prunkvolle Ruhestätte' of another composer, Cherubini, was flowerless while that of Chopin was amply supplied, they deposited half of their bouquet, along with a visiting card (a touching custom, explains Benvenuta) on Cherubini's grave.¹⁾

One very early reference to Chopin and Tschaikowski (the only time he ever mentions the latter) appears in a sketch of 1901, Im Gespräch. Rilke contrasts Slav with Austro-Germanic views of art. One of the characters, the German painter, expresses the opinion: 'Man soll aus Weltschmerz ja schöne Gedichte machen können und dann sentimentale Musik, hm, Chopin, Tschaikowski, freilich ...'.²⁾

Dvořák

In 1875, the year of Rilke's birth, the two great Czech Nationalist composers, Smetana and Dvořák were busily engaged in musical activities in Prague: Smetana was still composing (he had been the principal conductor at the Czech National Opera House until 1874); and Dvořák was a young church organist whose fame as a composer was only beginning to grow. One might have expected their compositions to appeal to Rilke by their marked debt to Czech folk-song and by their vivid expression of patriotic Slav feeling. Rilke had many contacts with Czech authors and painters in Prague and spent much time at the National Theatre; it seems likely that he would also visit the National Opera House, where Smetana's eight and Dvořák's nine operas were frequently on the repertoire. Yet Rilke never

1) R. u. Benv., pp. 164-5.

2) S.W., IV, p. 227.

mentions either composer by name. (He does, it is true, in a poem of 1895 from Larenopfer, make 'bierfrohe Musikanten' sing a song from Die verkaufte Braut;¹⁾ and his use of the Dalibor legend in one of his Prager Geschichten, Die Geschwister (1898), might indicate that he was acquainted with Smetana's opera Dalibor.²⁾ Frau von Hattingberg, however, reports that Rilke listened with rapt attention to a quintet by Dvorák at Duino in 1914:

Er fand das Quintett von Dvorák über alle Maßen schön.
'Wieviel Erfindung, wieviel Seele, wieviel Schwermut', sagte er und war ganz erschüttert zu hören, daß Dvorák im Irrsinn gestorben sei ... 3)

This 'Erschütterung', incidentally, was unnecessary: it is true that Dvorák, when young and penniless, played the organ in a lunatic asylum, but there is no reason to suppose that he was ever an inmate of the institution. Benvenuta is presumably confusing Dvorák with Smetana, who suddenly became stone-deaf in 1874 and died in an asylum in Prague ten years later.

Leoncavallo

While staying at the Grand Hotel Baur au lac in Zürich in 1920 during his search for a suitable residence, Rilke tells Frau Gudi Nölke that the hotel belongs to one Herr Amrhyn from Lucerne, who runs it, 'von seiner oberhalb gelegenen Villa aus, die die Villa (ach!) Leoncavallos war'.⁴⁾

Liszt

In a letter written from Valmont on 11th January 1926, Rilke informs the Princess Marie von Thurn und Taxis that he has been reading a

1) S.W., I, p. 40.

2) S.W., IV, pp. 158-220; see also C.M., p. 984.

3) R. u. Benv., p. 192. 4) Br. Frau G.N., p. 19.

biography of Liszt:

Haben Sie von der Vie de Liszt gehört, die der junge Guy de Pourtalès eben veröffentlicht? Er scheint sich gut dokumentiert zu haben, manches Kapitel darin würde Sie, vermuth ich, interessieren ... 1)

Lully

Rilke mentions Lully's name along with that of Bach in a polite comment of 24th April 1918 to the Princess Marie, answering her description of her husband's violin-playing. Rilke, suffering from neighbour-trouble at the time, declares that his 'Familienszene' next door is 'eine schlechte revanche für Lully und Bach, die ich durch Ihre Zeilen athmen durfte'. 2)

Mascagni

Mascagni is mentioned by Rilke in a satirical scene from Ewald Tragy, as one of several composers who are 'gerade modern'. 3)
Ewald's 'musical' aunt, when asked to play something by Mascagni, plays 'So such ich den Humor' ('My object all sublime') from the Mikado, under the impression that she is playing a tune from Cavalleria. She also plays tunes from Der Bettelstudent and Die Glocken von Corneville.

Mendelssohn

The young Rilke's school essay on Goethe's poem Der Wanderer includes a reference to Felix Mendelssohn - not to his music, however, but to his letters: 'Goethe hatte den Ort [Cumae] so gut beschrieben, daß ihn Felix Mendelssohn später gefunden zu haben glaubte'. 4)

1) Brw. T.T.H., p. 845.

2) Brw. T.T.H., p. 553.

3) S.W., IV, pp. 527-8.

4) S.W., V, p. 286.

Mozart

The only time that Mozart's name appears in Rilke's writings is in a diary entry of 27th September 1900 in which he speaks of 'die Mozartsche Musik', with reference to a performance of Die Zauberflöte.¹⁾ Clara Mágr, however, quotes a relevant passage from

Hilda de Wilt-Stieler's Erinnerungen an Rilke; she writes:

Die Verfasserin, damals junge Musikstudierende, war allsonntäglich mit Rilke zusammen bei der kunstsinnigen Stielerischen Familie zu Tisch geladen. ... Ich erinnere mich z.B., daß er einmal zu der Herrin des Hauses sagte, während er mich mit seinen großen blaugrünen Augen ansah, 'Spielt das junge Mädchen auch Mozart?' Ich bejahte, fügte aber hinzu, mein Lehrer lasse mich hauptsächlich Bach und Beethoven spielen. 'Das ist sehr schön' meinte Rilke, 'aber ich glaube, Mozart müßte Ihnen am besten liegen. A propos, kennen Sie die reizende Novelle von Mörike, 'Mozart auf der Reise nach Prag?'

2)

The reference to Mörike's well-known 'Novelle' is interesting, for its closing scene is reminiscent of a sketch of Rilke's written shortly after his departure from Munich where he had met Hilde de Wilt-Stieler on 3rd November 1899: Aufzeichnung: ein Abend.³⁾

In Mozart auf der Reise nach Prag the young heroine wanders sadly around the house on the day following Mozart's leave-taking, musing, 'daß er [Mozart] nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Überfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge'.⁴⁾ All the time that Mozart had played, she had felt, 'hinter allem unsäglichen Reiz', 'das geheimnisvolle Grauen der Musik'; realizing, 'daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Glut verzehre', she was afraid for Mozart. Now she stands in front of the piano whose keys the composer had touched such a short time previously:

1) See Chapter I, p. 61.

2) Quoted by C.M., p. 24.

3) S.W., IV, p. 591.

4) Erzählungen und Gedichte, pp. 168-9.

als sie durchs große Zimmer oben ging ... dessen vorgezogene gründamastene Fenstergardinen nur ein sanftes Dämmerlicht zuließen, stand sie wehmütig vor dem Klaviere still. Durchaus war es ihr wie ein Traum zu denken, wer noch vor wenigen Stunden davorgesessen habe. Lange blickte sie gedankenvoll die Tasten an, die er zuletzt berührt ... 1)

The atmosphere in Rilke's sketch is full of a similar 'geheimnisvolles Grauen'. Sascha, the young hero, feels 'wer vor ihm auf diesen Tasten gespielt hat', he feels two other hands beside his own, and plays, 'wie die Tasten es wollen'.²⁾

Schubert

Schubert's name appears once only, in a passage from the Tuscan Diary that has already been quoted (page 96, above).

Skriabin

Writing to the Princess Marie on 16th March 1922, Rilke tells her that he has been reading D'Annunzio's Notturmo, '[die] während seiner Blindheit, theils unter dem Einfluß Skriabin'scher Musik hingeschriebenen Aufzeichnungen'.³⁾

Strauß

On 2nd March 1910 Rilke writes to his wife from Weimar: 'Abends, bei Kessler, las Hofmannsthal seine 'Spieloper', zu der Strauß Musik macht'.⁴⁾ This was Der Rosenkavalier. Many of the literary élite, including Lou Andreas-Salomé regarded with deep suspicion Hofmannsthal's change-over from lyric poet to librettist, heralded by the publication of Elektra in 1903. It was generally believed that he was thereby cheapening his art. That Rilke, however, felt differently about this, can be seen from a hint in a letter to Lou

1) Erzählungen und Gedichte, pp. 168-9. 2) S.W., IV, pp. 592-3.
 3) Brw. T.T.H., pp. 703-4. 4) Br. A., IV, p. 93.

Andreas-Salomé, dated 21st February 1906: 'Und hörst Du mit Mißtrauen mein Erhöhen Hofmannsthals? Alles das wird sich zeigen'.¹⁾

Wagner

Smetana, Dvořák and Brahms, whom Rilke never mentioned, were all 'musicians' musicians'. What is really remarkable is that Rilke appeared to have successfully ignored the musician of poets and literati, whom one musicologist has called 'the power-politician in art',²⁾ Richard Wagner. Wagner's influence on all spheres of artistic life, and indeed on the whole nineteenth century, was enormous; he was eulogized, ostracized - but never simply ignored. Although the Festspielhaus at Bayreuth was founded in 1876, a year after Rilke's birth, the high tide of Wagner-mania was not reached until after the composer's death, during the last two decades of the nineteenth century: that is, during Rilke's formative years. Clearly Rilke must have heard something of the goings-on at what Thomas Mann calls the 'Theater-Lourdes von Bayreuth',³⁾ even if he somehow managed to remain unaware of the tremendous impact of Wagner (from about 1885-1895) upon literary circles in Paris, upon Baudelaire and, for a while Mallarmé, and upon the writers of the French Symbolist movement.⁴⁾

In his introduction to the Thurn und Taxis-Rilke correspondence, Rudolf Kassner touches upon Wagner by way of a remark made to Degas by Mallarmé, he continues: 'Rilke hatte keine wie immer geartete Beziehung zu dieser [der Musik Richard Wagners], war doch sein

1) Brw. L.A.S., p. 222.

2) Paul Henry Lang, Music in Western Civilisation.

3) Leiden und Größe der Meister, p. 241.

4) Examined by A.G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895, p. 172 ff.

Naturell dem Richard Wagners diametral entgegengesetzt ...'.¹⁾

Rilke never reveals this diametric opposition in public; but his marginal notes on Nietzsche's Geburt der Tragödie, written in 1900 and published for the first time in 1966, reveal that he was by no means ignorant of the creator of the 'Wort-Ton-Drama'. He writes:

Es scheint mir, daß der Zufall Wagner Schuld hat, daß N. seine Erkenntnisse und Hoffnungen, die zum deutschen Wesen so wenig passen, - gleich auf diese nächste (zu nahe!) Gelegenheit anwandte; dadurch wird das letzte Drittel des Buches stark beeinträchtigt. Dieser Schaden ist viel größer als der Gebrauch Kant'scher und Schopenhauer'scher Terminologie. Wenn besonders Schopenhauers Auffassung der Musik viel dazu beitrug, N.'s Absichten zu fördern, so nimmt die sofortige Anwendung alles eben Entdeckten auf die Schöpfungen Wagner's das Aussehen einer Enttäuschung an; man will gar nicht, daß Alles dieses Hohe, Verheißene sich schon erfüllt haben soll, vor allem glaubt man, daß der Verfasser des Buches, selbst geeignet ist (als Dichter) den Versuch zu machen zu einer 'Auferstehung des Dionysus'. 2)

The two main points Rilke raises here - his criticism of Nietzsche for believing that Wagner's music-drama could fulfil all his ideals, and his feeling that Nietzsche was the man to 'resurrect Dionysus' - are both dealt with by Nietzsche himself in his Versuch einer Selbstkritik,³⁾ with which he prefaced the 1886 edition. This was the edition that Rilke read.

On two further occasions, Wagner's name is allowed to creep insignificantly into Rilke's writings. Discussing the paintings of one of the group of Worpswede painters, Hans am Ende, Rilke states that Am Ende's work springs from his belief in an ultimate

1) Brw. T.T.H., p. xvii. 2) S.W., VI, pp. 1174-5.

3) First: 'Sie hätte singen sollen, diese "neue Seele" - und nicht reden! Wie schade, daß ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt!'. Second: 'Aber es gibt etwas viel Schlimmeres an dem Buche, das ich jetzt noch mehr bedauere, als mit Schopenhauerischen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben: daß ich mir nämlich überhaupt das grandiose griechische Problem ... durch Einmischung der modernsten Dinge verdarb! ... Daß ich, auf Grund der deutschen letzten Musik, vom "deutschen Wesen" zu fabeln begann ...' (Nietzsche, I, p. 12 and p. 16).

ideal common to all the arts; he is, writes Rilke, stimulated both by literature and music:

die Welt Wagners stieg auf, diese rauschende Welt, die sich öffnete und schloß wie ein Sesam des Lebens und der Liebe. Es war eine Reaktion gegen das Abgeschlossenensein der früheren Jahre, ein atemloses fortwährendes sich Hingeben an alles, was kam und was einen mitnahm und zurückließ ... 1)

This passage, which, it may be noted, is strikingly similar to Malte's description of his feelings as a child towards music,²⁾ is obviously of great importance for the understanding of Rilke's attitude to music in general. The second of these allusions to Wagner suggests that he had no idea that Wagner supported his theories by lengthy polemical writings. In a letter to Kippenberg of 25th January 1914, Rilke inserts in brackets and inverted commas the comment: "'Zwanzig Bände füllt Richard Wagner" - wie hat man sich das vorzustellen?',³⁾

Besides these two obscure references there are two further indirect allusions to Wagner in Rilke's letters, both of which may well imply that he knew more than he was willing to admit about the Wagner cult, and that he was prepared to go out of his way to avoid it. Marie von Thurn und Taxis was in the habit of making an annual pilgrimage to Bayreuth (often accompanied by Placci or Kassner), and she frequently tells Rilke of her musical experiences there. No doubt she would gladly have converted Rilke to Wagner's cause, for she clearly had no idea that everything about Wagner, from his flamboyant self-conceit to his seductive and overwhelming music, must by its very nature be repugnant to Rilke. On one occasion she writes to him about Parsifal - surely the one music-drama that Rilke would have found most odious: 'Wie schade, daß Sie nicht

1) S.W., V, p. 108.

2) Quoted below, Chapter V, p. 282.

3) Br. Kipp., p. 253.

hier sind, Dottor Serafico! Ich finde, es ist Ihre Pflicht Parsifal zu hören - ohne Spaß. Das sollte Ihr spezielles Eigentum sein'.¹⁾ Rilke was ready to reply with polite nothings to remarks about Lully and Bach, ready even to express sincere regret at missing music by Beethoven, but when it comes to Wagner, he remains silent. Only once, when the Princess first mentions that she is going to Bayreuth, he drops in parenthesis the remark: 'von Bayreuth, laßisch wie ich bin, hab ich gar keine Vorstellung - '.²⁾ Similarly, in a letter of 30th June 1906 to Karl von der Heydt, he lets fall an ironically innocent little phrase, 'Gutes Bayreuth, falls man das wünschen darf'.³⁾

As far as can be ascertained, the nearest Rilke ever got to a performance of a Wagnerian 'Wort-Ton-Drama' was the foyer of the Prinzregenttheater in Munich. In 1915, Frau von Hattingberg had bought two tickets for Parsifal. But, Benvenuta writes, at the last moment,

konnte er sich nicht entschließen, die Vorstellung zu hören; er fürchtete mit einemmal die 'Überwältigung und Verführung' Wagnerscher Musik, er fürchtete eine schlaflose Nacht. 4)

It must have been galling indeed for Rilke's zealous teacher to discover how transitory her pupil's 'Mut zur Musik'⁵⁾ had been. Rilke would only need a very hazy notion of the 'Gesamtkunstwerk', in order to take exception to its ideals; he had, after all, written in his Tuscan Diary (1899): 'Durchaus dilettantisch aber sind auf jeden Fall die Versuche, einzelne Künste aufeinander einzustimmen'.⁶⁾ It is probable that this last remark was aimed at

1) Brw. T.T.H., p. 190. 2) Brw. T.T.H., p. 48; 23rd June 1911.
 3) Br. A., III, p. 62.
 4) R. u. Benv., pp. 289-90. Frau von Hattingberg gives no date.
 5) R. u. Benv., p. 59. 6) T.F., pp. 55-6.

Wagner, and, moreover, that the nineteenth century correlation of the words 'music' and 'Wagner' had something to do with Rilke's hostility to music in his early years.

To sum up: Rilke's interest in composers was always literary or biographical, not musical; he was more interested in their lives than in their music. In spite of his own insistence upon the anonymity of the work of art, in spite of his own insistence upon the irrelevance of biographical details to literary criticism, he was himself constantly scrutinizing the lives of other artists, writers, painters and musicians alike, in order to discover, as he put it in a letter to Rodin, 'wie man lebt'.¹⁾

1) Lettres à Rodin, p. 14.

CHAPTER THREE

Rilke's Musicality -
'Augenmenschum' and 'Ohrenmenschum'

Rilke himself, his friends and his critics all state with almost complete unanimity that he was emphatically not musical, in the ordinary sense of the word. He did not play an instrument: to Hulcewicz's question, 'Spielen Sie ein Instrument, welches und wie?' he returns, 'Nein. Nie'.¹⁾ He could not read music; J.R. von Salis recounts how Rilke had passed on to him Klenau's setting of the Cornet:

Im Laufe jener Tage im Wallis sprach er von einer Vertonung seines Cornet Christoph Rilke, die der dänische Komponist Paul von Klenau gemacht und die er, Rilke, nie gehört hatte; er sei auch, sagt er, nicht fähig (Rilke konnte keine Noten lesen), sich ein Urteil darüber zu bilden ... 2)

And, as Rilke himself explains to Frau von Hattingberg on 4th February 1914, he was not even capable of reproducing the tune of a song that he knew:

Wirklich, ich behalte keine Melodie, ja ein Lied, das mir nahe ging, das ich dreißigmal hörte, ich erkenn es wohl wieder, aber ich wüßte auch nicht den mindesten Ton daraus anzusagen, das ist wohl die dichteste Unfähigkeit selber ... 3)

The question of Rilke's musicality, or lack of it, generally merges into the wider issue of 'Augenmensch' or 'Ohrenmensch'. Here again, it is almost invariably maintained that he was exclusively an 'Augenmensch'. Most of Rudolf Kassner's essays on Rilke touch upon this point; again and again he emphasises Rilke's 'Augenmenschlichkeit'. In 1935 he wrote: 'Nietzsche war Ohrenmensch, Rilke Augenmensch ... Man denke nur das Gesicht dieses völligen Augenmenschen! Die ungepeinigte, junge, nebenbei ganz unmusikalische gar nicht "große" Stirn'.⁴⁾ In the same essay, in order to illustrate his point he provides an anecdote about going to a concert with Rilke:

1) Br. A., VI, p. 262.

2) J.R. v. S., p. 192.

3) Brw. Benv., p. 27.

4) Kassner, Buch der Erinnerung, p. 309.

Rilke war im üblichen Sinne des Wortes unmusikalisch, hatte auch keinen direkten Weg zur Musik, es half ihm auch nichts, daß er eine Zeitlang diesen Weg zu gehen und der Musik sich von der Musik her zu nähern versuchte. Ich erinnere mich noch, wie er einmal in München vor einem mäßigen Orchester und der noch viel mäßigeren Symphonie eines großen Klaviervirtuosen sich die Augen zuhielt, um auf diese Weise mehr Ohr zu sein, worauf ich, der hinter ihm saß, ihm leise ins Ohr flüsterte, ob es nicht trotz allem angezeigt wäre, die Ohren zuzuhalten und die Augen aufzumachen. Was er auch gleich tat. 1)

Frau von Hattingberg mentions what is presumably the same incident; her version, however, turns the whole story upside down. According to her, it was Rilke's interfering companion who sabotaged his sincere attempt to listen to the music. She reports a supposed conversation with Rilke:

'Ob ich es kann? [das Zuhören] Ich weiß es nicht - und wenn ich's vielleicht einmal vermag, dann glauben mir die Menschen nicht. Einmal schleppte mich ein Bekannter in ein großes Konzert mit vielen geräuschvollen Leuten, das Summen und Türenklappen tat mir weh - dann wurde eine Beethoven-Symphonie gespielt, ungeheures Geschehen entlud sich plötzlich über alle diese früher so lauten Menschen, die nun still dasaßen, als ob sie wüßten ... Ich muß wohl starr vor mich hingesehen haben, denn jener Bekannte sagte mir zwischen zwei Sätzen: "Machen Sie doch die Augen zu - und die Ohren auf!"' 2)

In his preface (1951) to the Rilke-Thurn und Taxis correspondence, Kassner connects Rilke's dislike of Austria with the Austrian passion for theatre, music and opera:

Alles bedeutete für ihn Rodin, Paris, Rußland natürlich, einige deutsche Orte im Norden, Pfarrer Kneipp, glaub ich, auch schon ... Mir fiel damals gleich auf, wie er den Körper, die Sinne, 'die Bruchstellen', nie ausließ. Wie wurde nicht alles zu Raum, räumlich bei ihm! Wie wenn es so etwas wie das Ohr gar nicht gäbe! 3)

And in 1956 he repeats, with a caustic reference to Frau von Hattingberg:

1) Kassner, Buch der Erinnerung, p. 309.

2) R. u. Benv., p. 55. 3) Brw. T.T.H., p. xxiii.

Ein anderes aber fällt noch mehr ins Gesicht, wenn wir der Beziehung des Dichters zu Österreich zu bedenken haben. Rilke war nicht musikalisch, was immer klavierspielende Damen dazu gesagt haben mochten. Er war vom Auge, und zwar auf die eminenteste Weise, und nicht vom Ohr zur Welt hin eingestellt, und der Geist des ganzen Österreichs, das den größten und reinsten Genius der Musik aller Zeiten und Erdteile hervorgebracht hat, war der Geist der Musik ... 1)

Katharina Kippenberg's evidence strongly supports Kassner's views. She comments thus upon the Benvenuta episode:

Benvenuta war Musikerin, und von Musik ist zwischen ihnen viel die Rede. Weil Rilke sonst kaum mit Musikern in Berührung getreten war, wird sein eigentümliches Verhältnis zur Musik hier zum ersten Male deutlicher ... Sie stand ihm wohl von allen Künsten am fernsten, und er war gewiss nicht, was man musikalisch zu nennen pflegt. 2)

Similarly, J.R. von Salis testifies:

Rilke hatte noch ein anderes Gesicht: seine Hand ... Man weiß, wie genau und hinhaltend Rilke bei den manuellen oder bildenden Künsten und Künstlern ... in die Lehre gegangen war. Alles Ding und alles Dingliche war ihm wichtig und vertraut. Demgegenüber besaß Rilke kein musikalisches Ohr. Wenn er über Musik sprach, waren seine Ausdrücke allgemein und vage, er besaß in Musik nicht die Sachkenntnisse, die er sich über Plastik und Malerei in der Künstlerwerkstatt ... angeeignet hatte. Die Musikalität seiner Lyrik ist eine diffuse, strömende, ihre Bildhaftigkeit eine beobachtete und genaue. Auch der Tastsinn, der Geruch und der Geschmack waren bei ihm stärker ausgebildet oder empfindlicher als das Gehör. 3)

J. Benois-Méchin writes on the same lines:

On peut comparer certains poètes à un oeil ... D'autres semblent plutôt accessibles aux sons ... Chez d'autres encore c'est la bouche qui prédomine ... Rilke, par contre, évoque la paume de la main ... 4)

Again and again Rilke's debt to the visual or plastic arts alone is stressed; much has been written on the influence of Rodin and Cézanne upon him during the years in Paris. The usual contrast is pointed to between Gaul and Teuton, French 'esprit' and German 'Geist'. Thus R. Lang writes in her preface to Rilke's

1) Kassner, Geistige Welten, p. 71. 2) K.K., p. 213.

3) J.R. v. S., pp. 191-2. 4) Reconnaissance à Rilke, p. 49.

correspondence with Gide: 'Gide avait identifié l'esprit allemand avec la musique, l'esprit français avec le dessin ...'.¹⁾ J.R.

von Salis, too, declares:

Man darf nie außer acht lassen, daß er in seinen Bildungsjahren fleißig bei Malern und Bildhauern in die Schule gegangen ist und daß sein eigenes Schaffen vor allem optisch bestimmt war; Rilke hatte eine ungewöhnliche, an der Natur und an den Werken der Kunst geübte Beobachtungsgabe. ²⁾

So, too, H.W. Petzet speaks of his 'an Nähe und inniger Dichte kaum zu übertreffender Umgang mit Bildern';³⁾ and Frau Kippenberg

maintains:

In den Briefen, die uns vorliegen, ist der Malerei und sind den Malern viele, viele Seiten gewidmet. Bilder machten ihn schöpferisch, er suchte sie auf, wo er nur konnte. Häufig auch hören wir vom Duft, vom Geruch, für die er besonders begabt war ... Nur von Musik ist auf den Tausenden von Blättern kaum jemals die Rede.

Von dem Nebensinn des Geruchs abgesehen: Rilkes Organ war das Auge, nicht das Ohr. Kein Leser seines Werkes wird sich der geradezu überwältigenden Fülle des Erschauten, das er vor uns ausbreitet, und seiner Farbigkeit entziehen können, keiner anderes als nur Bilder sehen, wenn er in den Briefen und Gedichten liest. Über das Bild geht der Weg in das Innere und nicht über den Klang. ⁴⁾

Princess Marie von Thurn und Taxis and Frau von Hattingberg alone believed that Rilke was musical. On 21st January 1926 the Princess writes to Rilke about a concert she has just been to; shrewdly, she realizes how important rhythm was to him:

On donnait au Teatro di Marcello un concert - canto e liuto - des airs anciens ... Cette jeune femme [la chanteuse] commença par une chanson en provençal de 1200 ... Sie wissen wie ich Musik empfinde - es war in diesem wunderbaren milieu eine unbeschreibliche Stimmung - ich ... mußte Ihnen gleich schreiben - Ihnen dem musikalischsten Menschen den ich kenne - denn irgendwie fühlte ich den Rhythmus des provençalischen Liedes, Ihnen, Serafico, so nahe verwandt und mußte fort an Sie denken - und bedauern Sie nicht mit zu haben! ⁵⁾

1) Rilke et Gide, p. 25.

2) J.R. v. S., p. 86.

3) Petzet, p. 101.

4) K.K., pp. 213-4.

5) Brw. T.T.H., pp. 855-7.

Frau von Hattingberg, in Rilke und Benvenuta, maintains that Rilke possessed 'das differenzierteste Klanggefühl'. She relates how she took Rilke with her to choose a grand piano in Paris in 1914:

ich habe vielleicht zwölf Klaviere probiert. Rilke hört die feinsten Unterschiede in den Klangfarben der verschiedenen Instrumente, aber er hält sich leider nach wie vor für ganz unmusikalisch ...

Als ich ihm sagte, daß er das differenzierteste Klanggefühl habe, freute er sich aber doch, und meiner Idee, 'Hörstunden' zu machen, stimmte er gern zu: 'Aber wenn du nach einer Zeit meinst, daß du doch nichts anfangen kannst mit meinem Musik-unverstand, dann stelle mich nur zurück - denn ich bin ein Schaf!' 1)

Perhaps Benvenuta's account here is a little exaggerated, and her judgment was no doubt biased by a teacher's solicitude for a favourite pupil; yet, between them, the two 'klavierspielende Damen',²⁾ have lighted on qualities which one would not expect to find so well-developed in an 'Augenmensch': a feeling for rhythm and an ear for tone-colour (both of which qualities have already been remarked upon in Chapter One above³⁾). It would be strange indeed for a poet of Rilke's standing to lack what might be called aural sensitivity. In spite of all the opinions given above it emerges very clearly from his letters and poems, and from a study of his auditive experiences and his use of aural images, that he did possess this sensibility. Frau Kippenberg's statement: 'Häufig auch hören wir vom Duft, vom Geruch ... Nur von Musik ist ... kaum jemals die Rede' is extremely misleading.

It has already been seen that many musical experiences did affect Rilke deeply, and that - contrary to Frau Kippenberg's belief - he did come into contact with a considerable number of

1) R. u. Benv., p. 127.

2) Kassner, Geistige Welten, p. 71.

3) See pp. 5, 55-57.

musicians. Sound in general (sometimes disagreeable and disturbing) and the converse, absence of sound or silence, played an important part in his life and consequently in his work. Rilke himself included several sounds in the list of influences exerted upon him by life: a human voice, especially when in song, or a single instrument, particularly the violin, or the song of a bird. In 1921, for example, he wrote to Ilse Blumenthal-Weiß: 'die Stimme eines Menschen oder eines Vogels ... kann ein Sich-finden oder Sich-Wieder-finden veranlassen ...'.¹⁾ Natural sounds of various kinds often had a profound effect upon him.

References to auditive experiences in the letters and verse are not plentiful in the very early years. Significantly, he writes in May 1898 in Tuscany: 'Ein Italien-Handbuch ... dürfte ein einziges Wort ... enthalten: Schau!'.²⁾ Rilke does, however, allude frequently and from an early age to the sound of bells, to bird-song and to the sounds of fountains; these kinds of sounds (dealt with separately below) clearly did make an impact upon him. Only occasionally does he use other sound-experiences in his earliest writings, as for example when he writes in his diary on 21st September 1900:

Ich lag im Bett, sah das Fenster verdunkelt vom Garten und horchte. Es klang, wie wenn ein wartendes Pferd ungeduldig den Rasen stampfte ... Und obwohl es trübe und windlos war, stürzten oft zwei, drei Früchte schwer ins Gras. ³⁾

Such an experience is reflected in Traumgekrönt:

Fern hör ich die Fontäne lallen
ein Märchen, das ich längst vergaß, -
und dann ein leises Apfelfallen
ins hohe, regungslose Gras. ⁴⁾

1) Br. C., II, pp. 283-4; 28th Dec. 1921. 2) T.F., p. 34.
3) T.F., pp. 295-6. 4) S.W., I, p. 81 (probably June 1896).

During the Paris years aural experiences become more important for Rilke. The letters to Clara Rilke written during the first years of his time in Paris allude several times to sounds that have impressed him. On 7th April 1903 he writes from Tuscany:

Das Geräusch des Meeres tut mir nicht immer wohl. Es hat etwas zu Lautes, zu Unablässiges. Seltsam: sonst empfand ich es immer als Stille, als ein Sich-im-Gleichgewicht-Halten von Geräuschen. 1)

A fortnight later he mentions the sea again:

An den Tagen, da das Geräusch und die Aufregung des Meeres mich stören, ziehe ich mich ganz in meinen Wald zurück, in dem das Meer nur wie eine ferne Erinnerung lebt mit seinem zu gleichmäßiger Größe abgedämpften Klänge. 2)

A description of a ceremonial procession through the streets of Furnes (written after a visit to Belgium in 1906) is particularly rich in nuances of sound:

Und nun ist es fast ein einziger Augenblick: dieser, in dem die Glocken stillstehen, als hätte sich einer ihnen entgegen-geworfen und hätte sie gebändigt ... Die Schreier stoßen ihre Verlockungen aus wie Schmähreden, Trommelwirbel sammeln sich wie auf einem Haufen, und schrille, kleine Glocken gießen fort, was sie an Lärm in sich haben. Die Tierstimmen aus den Schaubuden bleiben unvermischt und kommen an die Oberfläche aller Geräusche; abgerissene Stücke von Drehorgelmusik fallen irgendwo nieder und werden zertreten ... Erst wenn man den Platz verläßt ... erkennt man ... die Türme ... Denn selbst in dem Läuten da oben ist auch wieder beides, Buße und Kermes, für den, der läutet: auf einem kleinen Tritt des Gebälkes stehend, in fortwährender Gefahr die ungeheure Glocke erwartend, um sie mit dem Fuße zurückzustoßen, ... mit ihr allein über dem dunklen Abgrund des Turmes und verschlungen von dem Sturm ihrer Stimme. 3)

This increased awareness of the sounds around him is reflected in Malte Laurids Brigge. Discussing the famous 'Nachbar' passage, one critic, Fritz Dehn, who has seen something of the 'Ohrenmensch' in Rilke, writes:

1) Br. A., II, p. 81. 2) Br. A., II, p. 89.
3) S.W., VI, pp. 1014-16.

Nicht durchs Gesicht, sondern durchs Gehör geht dieser Kontakt. Das Ohr ist das die intensivste Äußerung des Geistes aufnehmende Organ, die Empfangsstätte des Worts. Und wo es nicht das Wort aufnehmen darf, wo es nur Geräusch aufnimmt, aber Geräusch in Beziehung zum Nachbarn, da leitet es die Erregung zum Gehirn weiter und gibt ihm eine gewaltige konstruktive Arbeit. Gerade weil hier nichts durch den Anblick prejudiziert ist, kann die ganze Angst und Liebe des Aufnehmenden ans Werk gehn. Sie kann ihr eigenes Gegenbild schaffen. Das Auge gibt in vielen Fällen zuviel. Es nimmt das Wesentliche nur auf unter einem Berg von Fremdem, versteckt unter leblosen Fleischmassen. Unter starr gewordenen Mienen. Man möchte sagen: 'Der "Nachbar" ist eigentlich der Unsichtbare ...' 1)

Certainly sound and silence play important parts in Malte, and not only in the 'Nachbar' episode discussed by Dehn. Noises are carefully and anxiously charted - not only the dropped tin lid but drops of water, lamps, fires, voices, 'die Stille', bells and even time all have their own especial sound:

Das sind die Geräusche. Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille. Ich glaube, bei großen Bränden tritt manchmal so ein Augenblick äußerster Spannung ein ... 2)

Malte describes Graf Brahe's voice in this way:

Er ergriff übrigens selbst manchmal das Wort, wobei seine Stimme sich auf niemanden bezog ... sie hatte etwas von dem gleichmäßigen unbeteiligten Gang einer Uhr; die Stille um sie schien eine eigene leere Resonanz zu haben, für jede Silbe die gleiche ... 3)

Sometimes Rilke's use of silence to evoke the atmosphere of the castle in Denmark is perhaps a little too studiously eery:

Während die fremde Dame ... durch den ... Raum vorüberging ... durch unbeschreibliche Stille, in der nur irgendwo ein Glas zitternd klirrte, und in einer Tür der gegenüberliegenden Wand des Saales verschwand ... 4)

And again: 'durch unbeschreibliche Stille, in die nur ein einziger wimmernder Laut hineinklang wie eines alten Hundes'.⁵⁾ But at other times he can express the experience of 'Stille' immediately

1) Dehn, p. 34. 2) S.W., VI, p. 710.
 3) S.W., VI, p. 734. 4) S.W., VI, p. 737.
 5) S.W., VI, p. 741.

and characteristically, as when he writes of the second-hand dealers in the Rue de Seine:

[Sie] sorgen nicht um morgen, ... haben einen Hund oder eine Katze, die die Stille noch größer macht, indem sie die Bücherreihen entlang streicht, als wischte sie die Namen von den Rücken. 1)

Or again, in the description of the 'Nachbar': 'Still, wie wenn ein Schmerz aufhört. Eine eigentümliche fühlbare, prickelnde Stille, als ob eine Wunde heilte'.²⁾ How right Dehn is to relate Rilke's 'ganze Angst und Liebe' with his 'Ohrenmenschentum'!

Both Malte's and his creator's ears were perhaps not 'unbeschlafen' (to quote from the passage about Beethoven);³⁾ but they certainly made up for their lack of chastity by their sharpness. In another passage Malte writes: 'Das an so vielen freien oder gefährlichen Nächten erfahrene Ohr unterschied einzelne Stücke der Stille'.⁴⁾ Rilke himself spoke to Maurice Betz in 1925 about the importance of aural impressions for Malte. Gradually, Rilke explains, the young poet learns to use each of his senses in turn:

'die Dinge', erklärte er, 'dringen durch alle Sinne in ihn ein: zunächst das Auge, dann das Ohr, er lernt bloß, sich ihrer zu bedienen. Er lernt sehen, er lernt auch hören: das, was da ist, und vor allem das, was nicht da ist: die Abwesenheit von Geräuschen, Bildern, Menschen ... Manchmal ist es gerade diese Abwesenheit, die ihm den Schlüssel der Dinge gibt'. 5)

One may, I think, assume that Rilke had in mind his own development as a poet during his first years in Paris.

In the later years Rilke's allusions to auditive experiences increase in number and gain in depth; this is particularly noticeable in his late correspondence, in his frequent remarks about the

1) S.W., VI, p. 747. 2) S.W., VI, p. 875.

3) Quoted below, Chapter V, p. 273.

4) S.W., VI, p. 918; my italics. 5) Betz, p. 72.

sounds of birds and of fountains. Possibly the most striking example of Rilke's susceptibility to sound is to be found in what he writes of the fountain in the garden of Schloß Berg, which comes as a culminating point in a long series of such experiences.

Fountains

That Rilke so frequently records his impressions of fountains is clearly not satisfactory evidence of his 'Ohrenmenschtum'. Their visual attraction together with their symbolic significance could suffice to explain their fascination for him. The fountain was, for example, one of many convenient symbols of Narcissism: 'se jetant dans l'espace et retombant dans son propre sein - , enrichie de quoi?: d'elle-même',¹⁾ as he was to write in 1920. In early poems it is generally the visual aspect that predominates. Thus, to give a few examples, Rilke speaks of 'Bäume aus Glas',²⁾ and of 'die Last des Niederfalles';³⁾ and the poem which begins 'O was ich doch für viele Wasser sah ...' includes the lines:

Dann war des kleinen Springbrunnns zager Strahl
der wie ein schwacher Baum im Wind sich bog.
und die Fontäne, welche stieg und flog

Und der Fontänen steigende Gestalten
in ihren Mänteln ganz aus Fall. 4)

Geburt der Venus from the Neue Gedichte also uses a vivid visual image:

Jetzt stand der Schultern rege Waage schon
im Gleichgewichte auf dem graden Körper,
der aus dem Becken wie ein Springbrunn aufstieg
und zögernd in den langen Armen abfiel
und rascher in dem vollen Fall des Haars. 5)

1) R.M.R. et Merl., p. 98; 26th Nov. 1920.

2) S.W., I, p. 456, Von den Fontänen; 14th Nov. 1900.

3) Ibid. 4) S.W., III, pp. 773-4; winter 1903/4.

5) S.W., I, p. 549; 1904.

Beside purely visual impressions, however, a number of aurally inspired impressions do appear - even in the early years. One example already given above, 'Fern hör ich die Fontäne lallen',¹⁾ is merely conventional; but a poem of February 1898 uses a genuinely aural image:

Wie Fontänen sind sie, und sie fallen
lichter und in Liederintervallen
ihren Schalen wieder in den Schooß. 2)

Himmelfahrt Mariae (Ronda, January 1913) also refers to the sound of fountains:

Wie wir nächtens, daß die Brunnen gehen,
hören im vereinsamten Gehör:
bist du, Steigende, in unserm Sehen
ganz allein ... 3)

But the best evidence that the aural aspect did count for a great deal in Rilke's fondness for fountains is to be found in the Swiss letters. From his room in Schloß Berg Rilke looked out on to a pool in the centre of which stood a fountain. On 18th November 1920 he tells Baladine Klossowska:

Le rôle principale incombe à la fontaine qui d'un geste presque statuaire se dresse au milieu de son étang sans bordure. C'est elle qui me cause jour et nuit, même à travers les fenêtres fermées on devine son bruit vital qui limite le silence. Dans la nuit, de mon lit, par la fenêtre ouverte je distingue même toutes les nuances de sa rechute, modulée par le moindre changement de ses eaux en cadence. Et imaginez-vous, cette fontaine ... s'impose à moi comme une vision des métamorphoses ... A l'instant où cette idée m'est venue, j'ai demandé si on ne ferme pas les eaux en hiver. Non, la fontaine y sera toujours: toujours elle soutiendra la voûte de mon regard de sa double colonne agitée et son murmure entrera toujours dans mon oreille et fera la trame constante au tissu de mes rêves. 4)

Rilke speaks of this same fountain in several further letters to Baladine Klossowska; and to Frau Gudi Nölke he writes on 21st

1) S.W., I, p. 81.

2) S.W., I, p. 155.

3) S.W., II, p. 47.

4) R.M.R. et Merl., pp. 94-5.

November 1920: 'Im ungerahmten Weiher ... steigt Tag und Nacht die schlanke Fontäne, kaum ein Geräusch reicht über das ihre hinaus'.¹⁾ Once installed in his tower of Muzot, Rilke writes on 17th August 1921 to Nora Purtscher-Wydenbruck about a different fountain:

... Und dann fürs Gehör: Stille, süßeste, reinste, mit einem premier plan am Gut vorbeistürzenden Wasser, gar nicht zu reden vom Hauslied des steten Brunnens vor meinem Burgturm ...
2)

Although he insists on the exclusive importance of visual and spatial impressions for Rilke, J.R. von Salis introduces his quotations from Rilke's letters of the period of his stay at Berg with the comment:

Nicht nur die ausgeruht-lebendige Verschwiegenheit der Dinge erwidert die glückliche Gemütsverfassung dieses außerordentlichen Schloßbewohners, sondern auch ihre Musik und ihr Anblick. Die vertrauten Geräusche der Uhren sind ihm eine willkommene Einteilung der Stille - vom Schlagen der Flur-Uhr sagt er, daß ihre 'Stimme eine gewissermaßen geräumige Zeit zu berichten weiß'. 3)

He then speaks of the impressions, 'die sein [Rilkes] Auge und sein Ohr in beglückender Bereitschaft empfangen haben'⁴⁾ and proceeds to quote a passage describing the Berg fountain once again:

nun war die Gartenstille übersetzt in dem Rauschen der Fontäne, auf das ich unermüdlich einzugehen vermag und dem ich folge in allen seinen Veränderungen: wie spannend jedesmal ist der Augenblick, wenn ein Eingriff der Luft den stürzenden Strahl von der einen Teichseite nach der andern hinüberzieht, durch seinen eigenen Aufstieg durch, so daß er den Bruchteil einer zögernden Minute unhörbar in sich selber fällt: und wie dann, über jeder Veränderung, sein Niederfall anders aufklang, das war von so reicher Abwandlung, daß ich neidisch wurde auf mein Gehör und noch obendrein hinaussah. Die Gestalt des Strahls war nicht weniger überraschend als seine Vertonung.
5)

1) Br. Frau G.N., p. 70.

2) Br. A., VI, p. 27.

3) J.R. v. S., p. 67.

4) J.R. v. S., pp. 67-8. (My italics.)

5) Ibid.

Bells

References to the sound of bells recur repeatedly throughout Rilke's verse and his letters. In a letter to Lou Andreas-Salomé Rilke includes bells in his list of Tuscan impressions;¹⁾ and the sound of the bells of the Kremlin was one of the most vivid memories he brought back from his Russian tour. He tells Wilhelm von Scholz on 10th April 1899 of his forthcoming Russian travels:

Zu dünnstimmig waren mir die Ostern und ohnmächtig. Ich will sie noch einmal unter den volleren Glocken haben, und köstlicher soll der Klang der Kremlkirchen mein frommes Horchen krönen ... 2)

On 19th May 1899 he writes to Franziska Reventlow from St. Petersburg:

'Ich bin seit drei Wochen in Rußland, habe die Osterglocken in Moskau gehört ...'.³⁾ On the 7th May of the same year he announces to Hugo Salus: 'Ich höre jetzt nur rußische Stunden reden, und sie verkünden sich klar und glockenstimmig'.⁴⁾ To Helene Woronin he declares on 10th March 1899: 'meine Stimme ist an den Kremlglocken verlorengegangen';⁵⁾ and to Sofia Schill he writes in 1900:

So nur mit dem Kreml vor Augen kann man Moskau in seinem vollen Leben begleiten, kein Lächeln seiner Mienen versäumen und kein ernstes Wort überhören, welches aus seinen großen dunkeln Glocken kommt ... 6)

In later years he is fond of recalling this experience - as if the sound of bells symbolized Russia for him. Writing to Lou on 31st March 1904 from Rome, he laments:

Ach, aber es ist keine Osterstadt und kein Land, das unter großen Glocken zu liegen weiß ... Mir war ein einziges Mal Ostern; das war damals in jener langen, ungewöhnlichen, ungemainen, erregten Nacht, da alles Volk sich drängte, und als der Ivan Beliki mich schlug in der Dunkelheit, Schlag für Schlag ... 7)

1) Brw. L.A.S., p. 128. 2) Br. A., I, p. 8.

3) Br. A., I, p. 14. 4) Br. A., I, p. 13.

5) Letters of R.M. Rilke to Helene ***, p. 151.

6) Br. A., I, p. 36. 7) Brw. L.A.S., p. 139.

During the Paris years Rilke mentions listening to bells in Notre Dame in Paris, in Belgium, Straßburg, Chartres, Naples and Capri. From Paris he writes on 11th August 1907 to Karl von der Heydt, recommending a visit to Belgium, and recalling an experience in Nieuportsville, 'zur Zeit, wenn das Glockenspiel spielt, für sich selbst, wie ein alter blinder Musiker, der es nicht lassen kann'.¹⁾ Many years later, in 1919, he still remembers vividly the sound of those bells:

Seit Belgien hab ich nicht solche Carillons gehört, dort wars entlegener, vergangener, wie reine Rosenkranzperlen, die einem durchs Gehör statt durch die Finger gehen, hier ists süßer, heidnischer oder kindlicher, ich weiß nicht, hier sinds Beeren, die aufklingen, wenn sie reif sind. 2)

The bells of Straßburg cathedral also delighted him; on 5th September 1909 he writes to Gräfin Manon zu Solms-Laubach:

denn auch dazu hatte ich Zeit, Zeit, die Stadt ... zu überschauen; Zeit, im Raum unter der Wölbung des vollendeten Turmes die Uhr elfmal schlagen zu sehen und den alten Turmwächter, der ihr elfmal nachschlug auf einer anderen Glocke, ganz wie sie, in gleichen sichern Zwischenpausen. 3)

A visit to Chartres in 1913 - which probably provided the inspiration for the poem Bestürz mich, Musik ... - brought him a similar experience.⁴⁾

Crossing the Brenner pass on his way to Naples, Rilke listens to bells again; he tells Clara Rilke on 2nd December 1906:

Dann läutete oben ein Ave, und ich sah auch den Turm, in die Berge hineingestellt; aber nicht von ihm schien das auszugehen; leiser läutete es, als wärs ein Ave von vor dreißig Jahren, das in einer Bergspalte sich gehalten hatte und jetzt von dort, irgendwoher, ausströmte. 5)

-
- 1) Br. A., III, p. 308. 2) J.R. v. S., p. 51; letter of 25th Dec. 1919 to Frau Wunderly-Volkart. 3) Br. A., IV, p. 76.
 4) Br. Kipp., I, p. 211; 29th May 1913: 'darauf ... ein Sonnabendabend und ein Sonntag in Chartres, wo es uns gegeben war, auf zitterndem Gerüst neben den von den Läutern getretenen Glocken, oben oben im Getös eines Weltgerichts zu stehen ...'.
 5) Br. A., III, pp. 111-12.

Another Italian experience relates to a different kind of bell.

Writing to his wife from Naples on 29th November 1907, Rilke records the sounds that are strange to him - his first impressions of Naples are aural:

Und fremd die Geräusche; dieses rasche Traben kleiner Pferde, dieses klappernde Drehen primitiver Räder, die kleinen Glocken an Pferdehälsen, den Trab nochmal verkleinernd wiedergebend, Rufe dazwischen, Ausrufe, Musik, Kinderstimmen, und knallende Peitschen - : alles fremd bis zu dem Knallen der Steineichenfrüchte unter meinen Schritten ... 1)

The bells in the little country churches in the neighbourhood of Locarno made a deep impression upon Rilke when he spent Christmas 1919 there. J.R. von Salis quotes from the letter to Frau Wunderly-Volkart written on Christmas day:

Die Glockenspiele spielen immerzu, sie lösen alle Stunden in sich auf, man meint, es schlägt und dann spielt's mit der Stunde: so recht, als käme der kleine Johannes über die Zeit und machte ein Spielzeug für das Jesuskind daraus, ein Auf und Ab, kleine Leitern fürs Herz, hinauf und hinunter, nirgends hin, aber an seeliger Stelle. 2)

A letter to Lou Andreas-Salomé written a fortnight later refers with less sentiment to the same experience:

wunderbar waren die Glockenspiele in allen den vielen Land-Kirchen um Weihnachten und die ganze Zeit über bis ans neue Jahr und an den Drei-Königs-Tag heran: aller Stundenschlaf war darin aufgelöst; wie oft nahm mans ernst, begann zu zählen und dann wars gar keine Stunde, wuchs ins Spiel hinein, hinüber ins sinnlos Himmlische ... 3)

Regular - if rather banal - references to the sound of bells, however, do occur throughout the early verse. But even at an early stage there are signs that listening to bells meant a great deal to him, as for example in the short story Kismet:

Dann begann drüben das Ave. / Die kleine gelle Glocke eilte sich übermüde zu Ende. Sie brach unvermittelt ab. Wie eine Klage blieb in der Luft ... 4)

1) Br. A., III, p. 104. 2) J.R. v. S., p. 51; see note 60).
 3) Brw. L.A.S., p. 433. 4) S.W., IV, p. 53.

A more vivid example of his susceptibility to the sound of bells is to be found in verses written for Detlev von Liliencron on 3rd June 1904:

Du bist die Glocke, die frohlockt und fleht
und heult und hämmert; aber im Verklingen
kannst du vergehen, wie ein Duft vergeht. 1)

As was the case with the fountain motif, however, both the visual and the symbolic attraction of the bell account for a great deal of his interest. He is fascinated, visually, by the shape of the bell, by the rope, the hammer, the belfry and the action of bell-ringing, and, symbolically, by the thought of the various processes by which the bell is cast. Allusions to the shape of the bell appear fairly frequently, right through from the early verse to that of the final years; occasionally Rilke develops an image out of such an allusion, as, for example, in Stenzen (1897) or Die Dinge werden heller und metallener (1900). Often he translates what is initially an aural impression into a visual one - as he does when using the fountain motif. In one of the Geschichten vom lieben Gott, Der Bettler und das stolze Fräulein, for example, Rilke writes: 'die Glocken hatten schon gerufen, und nur Fäden ihres Klanges hingen noch an den Türmen über der Dämmerung'.²⁾ Or, some lines from Träumen (1896) run:

Der schrillen Glocke zager Sehnsuchtsschrei
ruft zu der längst entwöhnten Opferstelle
den arg erstaunten fernen Gott herbei.
Da lacht der Wind und hüpf't durchs Fenster frei.
Doch der Erzürnte packt des Klanges Welle
und schmettert an den Fliesen sie entzwei. 3)

Vague references to the unformed metal out of which the bell is made occur from the early years. On 21st September 1900 Rilke

1) S.W., III, p. 778. 2) S.W., IV, p. 383.
3) S.W., I, p. 75.

writes, with reference to the archaeologist responsible for excavating the 'Heidengräber' near Worpswede: 'alle Vergangenheiten sind ihm Glocken geworden, die am Ende von Schächten, wie im Gipfel verkehrter Türme sich bewegen ...'.¹⁾ Two months later, on 14th December, he muses in his diary:

Manchmal erinnere ich mich so genau nie gewesener Dinge und Zeiten. Ich sehe jede Gebärde, von Menschen, die nie gelebt, und empfinde das Schwanken im Tonfall ihrer nie gesagten Worte ... Es sterben Niegeborene. Und Niegeborene liegen mit gefalteten Händen, in schönem Stein nachgeahmt ... im Halbllicht der Kirchen, die niemand gebaut hat. Glocken, die nie geläutet haben, die noch ungeformtes und ungefundenes Metall in Bergen sind, läuten. 2)

Such visions are clearly related to Rilke's enthusiasm for music in Worpswede. So, too, analogies can be discerned in the early writings between his interest in bells and his feeling for song, on the one hand, and for stringed instruments, on the other. In the first chapter Rilke was seen to personify the human voice in song;³⁾ sometimes he does something similar with bells, as, for example, in Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine:

und Stimme war in jedem Ding,
und wie in vielen Glocken hing
die Seele jedes Dings. 4)

In the first chapter, too, it was observed that Rilke liked - in anticipation of his famous notion of 'das Sichtbare' becoming 'unsichtbar' - to think of a singing voice as a storehouse for past lives and values; sometimes he seems to conceive of a bell in a similar way, as in the last of the Geschichten vom lieben Gott, where one of the characters describes her search for God in Italy: 'Überall waren Spuren von ihm. In allen Bildern fand ich Reste von seinem Lächeln, die Glocken lebten noch von seiner Stimme, und

1) T.F., p. 325. 2) T.F., pp. 420-1.

3) See Chapter I, pp. 44-6. 4) S.W., I, p. 422.

an den Statuen erkannte ich Abdrücke seiner Hand'.¹⁾ A poem from the late French verse - in which 'le carillon' and 'le clocher' play important parts - best illustrates this idea of bells:

Simple clocher trapu, au geste du semeur
qui jette aux sillons qu'avaient tracés les peines,
sans les compter jamais, les innombrables graines
d'anciennes sonneries, ces carillons du coeur.

La fleur qui les mûrit dans son calice pieux,
le beau fruit qui enfin les versa dans les cloches,
sombres bahuts d'airain, mis dans ce grenier proche
du ciel ... : c'était la vie, la vie de tant d'aïeux ...

Le plus fort, le plus doux de leur essence pieuse
tombe autour de nous; taisons-nous, écoutons!
Le rythme du labeur, la joie vendangeuse,
de tous les espoirs la vie volumineuse
est entrée dans ces sons et survit en ces sons! 2)

A most interesting use of the bell-motif occurs in the letters, where Rilke is fond of using the metaphor both of the moulded bell, and of the various metals before they have been cast, to illustrate and symbolize his own situation. On 10th August 1903 he writes to Lou Andreas-Salomé:

Und ich möchte mich irgendwie tiefer zurückziehen in mich, in das Kloster in mir, in dem die großen Glocken hängen ... Aber was hülfe es mir eine weite Reise von allem fort zu thun, da doch überall Stimmen sind ... Aber darum thut es mir so furchtbar noth, das Werkzeug meiner Kunst zu finden, den Hammer, meinen Hammer, daß er Herr werde und wachse über alle Geräusche.

3)

Five years later he explains to his wife what has been hindering his progress during the previous year:

Und nun versteh ich auch mein Verlorensein im vergangenen Jahr, wo ich immerfort am falschen Platze war, weil ich nicht über jener Figur verweilte, zu der nichts fehlte als meine zusammenfassende und ordnende Kraft; als mein Herz, daß es wie ein Hammer schlug an die Glockenschale jenes Daseins, aus der der Nebenton eines Sprunges, der in mir heilen will, mit-schwingt neben jedem Ave Maria und jedem Kyrie des Himmels. 4)

1) S.W., IV, p. 398.

2) S.W., II, p. 627.

3) Brw. L.A.S., p. 97.

4) Br. A., IV, p. 54.

He uses the same metaphor twice in the letters to Frau von Hattingberg, once on 8th February 1913:

Liebevolle, sehen Sie, man hat mir das Leben nicht unterbaut ... die schönen Bogen, in denen mein Geist sich erhob, stützen sich auf den vorläufigsten Anfang ... Fühl ich mich deshalb gehemmt, das Hauptschiff aufzuführen, den Thurm, in den die Last der großen Glocken (von Engeln - wer kann es sonst?) erhoben werden soll? 1)

And again, nine days later, he declares:

mir ist, als wärs mein Werk ... mich Dir wahr zu machen ... - als könnt ich zum ersten Mal in Deinem Herzen mich Gott deutlich machen, daß er mich kenne, sagen: - Herr, Herr, siehe hier die Metalle meines Wesens ... jetzt aber handelt's sich darum, sie zusammenzuhalten, ob es möglich sei, aus ihnen das Glockengut zu mischen und die Glocke vorzubereiten, die Du vielleicht einmal aus mir wirst brechen wollen, wann Dir die Form fällig scheint. Herr, leg mirs ins Gefühl, daß sie imstand sein werden in ein seelhaftes Ding einig einzugehen, ein Ding, das nicht mehr am Steine klingt, sondern oben in Deiner schönen Luft seine Gefühle hat, zwischen Vögeln und Engeln sich nicht entschließend ... 2)

Presumably 'die großen Glocken' referred to in two of these passages represent the poetry that Rilke had not yet written but knew he must write. In the last passage he compares the gestation period of his poems with the long processes involved in the preparation of the bell, before it is finally hoisted into position in the bell-tower. This is not merely a visual idea; it is an aural one, for all the work is done on the bell in order to make it produce a good tone. A passage from a letter of 1913, to Marie von Thurn und Taxis, stresses the importance of the aural aspect of the bell-motif; Rilke compliments the Princess on her Italian translation of two of his poems:

Orfeo und die Giuditte müssen doch noch stärker in Ihnen entstanden sein, sie stehn da wie Glocken, in deren Klang es ja immer mitverstanden bleibt, daß sie glühend in die Form hereinstürzten, in der sie dauern. 3)

1) Brw. Benv., p. 43. 2) Brw. Benv., p. 90.
3) Brw. T.T.H., p. 308.

Here Rilke emphasizes the speed and irrevocability of the way in which the burning hot metal is cast in the mould - as contrasted with the lengthy mining and smelting of the ore. Perhaps he also saw an analogy here with the sudden periods of creative inspiration that characterized his own verse. At any rate, it is the 'Klang' - of the bell or of the poem - which summarizes all that went before.

Bird-song

The most important of these aural and quasi-musical sounds for Rilke was bird-song, to which allusions appear throughout the poetry and letters. In this case the attraction was certainly aural, not visual; but, as always, he frequently uses visual images in describing the sounds he hears. Wherever he may be, Rilke eagerly awaits the renewal of bird-song as a first sign of the approaching spring - always of tremendous importance for him. On 24th April 1902 he writes to Oskar Zwintscher from Westerwede of mornings in early spring:

Sehr schön ist der Frühling hier in seinem Kommen. Aus tausend Vogelstimmen löst sich am Morgen der Tag, und die Abende vertiefen sich um den Anfang des ersten Nachtigallenklanges, der die Stille stiller und ahnungsvoller macht. 1)

In 1904 he asks Lou in a letter of 15th April from Rome:

Die Nächte sind kaum mehr kühl, und der geschäftige Lärm der Frösche ist ihre Stimme. Die Eulen rufen seltener, und die Nachtigall hat noch immer nicht begonnen. Ob sie nun noch singen wird, da es Sommer ist? 2)

Spring in Rome did not please him; it came too quickly; its colours were crude; and he was far from satisfied with its bird-song. He complains, again to Lou, on 12th May of the same year:

1) Br. A., I, p. 180. 2) Brw. L.A.S., p. 145.

Und wie der Himmel ist, so sind die Nächte und wie die Nächte sind, so ist die Stimme der Nachtigallen. Wo die Nächte weit sind, da ist ihr Klang tief und sie holen ihn unendlich fernher und tragen ihn bis ans Ende. Hier ist die Nachtigall wirklich nur ein kleiner, brünstiger Vogel mit seichem Gesang und leicht erfüllbarer Sehnsucht. In zwei Nächten schon hat man sich an ihr Rufen gewöhnt und man konstatiert es mit einer inneren Zurückhaltung, als fürchtete man, durch etwas mehr Theilnahme den eigenen Erinnerungen wehe zu thun, den Erinnerungen an Nachtigallen-Nächte, die ganz, ganz anders sind ... 1)

Looking back four years later to that same spring, he writes to his wife on 25th February 1907 from Capri:

Wie verachteten wir diese schnell befriedigte Nachtigall, in deren schlecht gearbeitetem Gesang die Sehnsucht gar nicht mehr zu erkennen war, die wir so gut kannten. 2)

Four days later he writes, again to Clara, of the sounds of evening:

Ich erkenne dieses Abendwerdens Stille, die aus lauter kleinen Lauten sich zusammensetzt, aus lauter Versanfängen von kleinen Vogel Liedern, die jetzt immer mehr aufgehen wie alles rings. 3)

Spring in the Valais, however, also failed to meet with his approval; to Gräfin Sizzo he writes on 19th April 1924:

Und ich ... hätte mir ein so ganz anderes Frühjahr gewünscht ... ein heimliches, gläubiges Frühjahr mit der schon tiefen Amselstimme, die wahrsagt auf den Abend zu ... 4)

In 1923 he announces the coming of spring to Baladine Klossowska:

Depuis hier! le dégel ... Mais depuis trois jours déjà des petites voix d'oiseaux, tendres, annoncent le changement.

En ce moment on sonne à la petite chapelle de Veyras ... Et des petites voix d'oiseaux toujours, et le bruit de l'eau qui fond partout, qui dégoutte, qui se précipite. Un premier espoir printanier. 5)

Finally, writing from Valmont on 28th March 1926, Rilke tells

Kippenberg:

Wir stecken hier im widerwärtigsten Winterrückschlag; nur die Vogelstimmen, die's besser wissen, ignorieren ihn eindringlich. 6)

-
- | | |
|-----------------------------|-------------------------|
| 1) Brw. L.A.S., p. 155. | 2) Br. A., III, p. 205. |
| 3) Br. A., III, p. 211. | 4) Br. Sizzo, p. 64. |
| 5) R.M.R. et Merl., p. 421. | 6) Br. Kipp., p. 511. |

Once again, it is true to say that the majority of Rilke's allusions to bird-song occur in the later years. But, as was also the case with his interest in fountains and in bells, there is ample evidence of his being attracted to these as sounds from an early stage. In the early prose, three references to bird-song express graphically both what Rilke felt and how he felt about all sounds, including music. In the sketch Vitali erwachte ... (April 1900) Rilke writes:

Aber als Vitali den Blick ziellos über die Wolken zog, hörte er wieder das Flüstern, und jetzt erst wußte er, daß das frühe ferne Lerchen sind, die den Morgen feiern. Ihre Stimmen waren überall, fern und nah, wie aufgelöst in der lauen tauenden Luft, so daß man sie mehr mit dem Gefühl empfindet, als mit dem Ohr. Und er begriff mit einem Male, daß diese Stunde voll Stimmen mit keinem Namen zu nennen ist und auf keiner Uhr abzulesen ... 1)

Some lines from Der Drachentöter (Westerwede 1901) referring to an ancient Russian lay run:

Eine Nachtigall sang. Es war nur die erste Hälfte ihres Liedes, jene kurze schluchzende Frage, die sie immer wieder anhub. Sie wußte noch keine Antwort darauf. Und ihre Stimme, die in den Gärten des Schlosses so sanft und selig klang, war viel zu groß und so, als ob sie einem furchtbaren Vogel gehörte, dessen Nest in den Kronen von neun Eichen ruht. 2)

Lastly, the following lines are to be found in Der Totengräber:

Und sie hörten beide eine Nachtigall, die in der Dornenhecke des Kirchhofes zu singen begann, und sie waren ganz umgeben von dem schwellenden Schall und wie überschüttet von dieses Liedes Sehnsucht und Seligkeit. 3)

Rilke's late correspondence, particularly the letters to Merline, includes regular descriptions of the song of birds. These descriptions occur most frequently in letters dating from Rilke's stay at Berg, during the period of intense preparation for completing the Elegies. On Christmas Day 1920 he tells Baladine

1) S.W., IV, p. 654. 2) S.W., IV, p. 679 (first version).
3) S.W., IV, p. 691 (final version).

Klossowska:

je me suis promené au Parc avant déjeuner ... et dans les airs, sans qu'on puisse voir les petits êtres étonnés, des voix d'oiseaux avec deux points d'interrogation au commencement et à la fin de leur petite phrase délicate - , comme en font les Espagnols (¿---?), - car chaque petit oiseau de sa façon répétait: 'Est-ce possible?' 'Est-ce que je me trompe?' 'C'est Noël? - Mais où est la neige d'hier? - '. 1)

On 12th March 1921 he notes, in a whimsical mood again:

- Vogelstimmen, ja die haben zugenommen; sie sagen kleine Sätze, aus den ersten Seiten ihrer Grammatik; so in dem Sinn: 'Mein Onkel hat einen schönen Hut, aber das Haus meiner Tante ist viel größer'. Immerhin in der Betonung ist es schon sehr reizend und die Aussprache ist von der süßesten Anmuth. 2)

On 6th April 1921 he writes again:

Aber die Vogelstimmen, vorher, den ganzen Nachmittag, waren schon wie die im Sommer vor dem Regen, vereinzelt, ernster, sonorer, jeder Ruf größer, als hätte man plötzlich ein anderes Maß für ihn im Gehör. Am Morgen hört ich den ersten Pirol, mit der leichtsinnigen Stimme eines Verschwenders sein 'Vogel-Bülow' hinwerfend ... 3)

He reports yet again on 21st April 1921:

la nature hésite, s'arrête, se méfie - , mais le coucou est arrivé, rassurant, und - als der leichtsinnige Verschwender der er ist, il jette son cri à profusion - 4)

By far the best-known expression of Rilke's love of bird-song occurs at the opening of the seventh elegy, in the splendid lines greeting the arrival of spring:

O und der Frühling begriffe - , da ist keine Stelle, die nicht trüge den Ton der Verkündigung. Erst jenen kleinen fragenden Auflaut, den, mit steigender Stille, weithin umschweigt ein reiner bejahender Tag. Dann die Stufen hinan, Ruf-Stufen hinan, zum geträumten Tempel der Zukunft - , dann den Triller, Fontäne, die zu dem drängenden Strahl schon das Fallen zuvornimmt im versprechlichen Spiel. 5)

The most telling of all of his many allusions to bird-song employs the same 'climbing' image; on 3rd May 1906 Rilke writes to his

1) R.M.R. et Merl., p. 148.

2) R.M.R. et Merl., p. 251.

3) R.M.R. et Merl., p. 307.

4) R.M.R. et Merl., p. 318.

5) S.W., I, p. 709.

wife of a nightingale's song:

aber manchmal in der Nacht wache ich davon auf, daß es ruft, irgendwo unten im Tal ruft, anruft aus ganzer Seele. Jene süße, steigende Stimme, die nicht aufhört zu steigen; die wie ein ganzes in Stimme verwandeltes Wesen ist, dessen alles: dessen Gestalt und Gebärde, dessen Hände und Gesicht Stimme geworden ist, nächtliche, große, beschwörende Stimme. Fernher trugs die Stille manchmal an mein Fenster heran, und mein Ohr übernahm und zog es langsam ins Zimmer herein und, über mein Bett her, in mich ein. Und gestern fand ich sie alle, die Nachtigallen, und ging in einem lauen, überdeckten Nachtwind an ihnen vorbei, nein, mitten durch sie durch, wie durch ein Gedränge von singenden Engeln, das sich gerade nur teilte, um mich durchzulassen, ... wie wenn man in einem Stück Spitze das Bild eines Vogels erkennt, aus denselben Fäden geschlungen, die Blumen bedeuten und Blühendes und dichtesten Überfluß. Und das war Lärm und war um mich und übertönte alle Gedanken in mir und alles Blut; war wie ein Buddha aus Stimmen, so groß und herrisch und überlegen, so ohne Widerspruch, so bis an der Grenze der Stimme, wo sie wieder Schweigen wird, schwingend mit derselben intensiven Fülle und Gleichmäßigkeit, mit der die Stille schwingt, wenn sie groß wird, und wenn wir sie hören ...

1)

Many other references to bird-song in the verse employ visual imagery. A strange little poem written in Duino at the time of the first draft for the Elegies, 1912, Erscheinung, uses the image of 'Steigen' again. Rilke's conception here of the two sides of sound - of which he speaks in an important letter to Marie von Thurn und Taxis, referring to Fabre d'Olivet²⁾ - creates a visual equivalent to an aural experience:

Hier wieder klingst du nicht an.
Ich bin allein im Gehör
mit mir, mit dem Wind ... Plötzlich
eine Nachtigall türmt
im geschützten Gebüsch.
Horch, in der Luft, wie es steht,
verfallen oder nicht fertig. Du,
hörst du's mit mir, du -
oder beschäftigt auch jetzt dich die andre
Seite der Stimme, die sich uns abkehrt? 3)

Another curious visual translation of the song of a bird is to be

1) Br. C., I, pp. 130-1.

2) Brw. T.T.H., pp. 235-6; quoted below, Chapter VI, pp. 334-5.

3) S.W., II, p. 40.

found in the tenth Elegy:

manchmal

schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs
[Aufschaun,
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamen Schreis. -
1)

Finally, two French poems also employ visual terms to evoke bird-song in spring. First:

Le silence uni de l'hiver
est remplacé dans l'air
par un silence à ramage;
chaque voix qui accourt
y ajoute un contour,
y parfait une image ... 2)

And, secondly, the poem Coucou - in which Rilke uses the same image as he had before in the second sonnet to Orpheus, 'und machte sich ein Bett in meinem Ohr'³⁾ - hails his last spring:

Depuis tant de semaines tout nous dispute nos
règles d'hiver. Il faudra, il faut
désarmer, s'adoucir, laisser faire
l'inévitable printemps héréditaire.

Déjà le nid dans mon oreille est assez doux
pour que ta voix y vienne, coucou.
Dépose dans cet écrin le long collier de tes cris
dont le fermoir perdu nous occupe. Tant pis! 4)

1) S.W., I, p. 724. From what Rilke writes in a letter to Benvenuto of 1st Feb. 1914 it appears certain that these lines were inspired by his visit to the Sphinx in 1910: 'Wie viele Mal schon hatte mein Aug diese ausführliche Wange versucht; sie rundete sich dort oben so langsam hin, als wäre in jenem Raume Platz für mehr Stellen als hier unter uns. Und da, als ich sie eben wieder betrachtete, da wurde ich plötzlich, auf eine unerwartete Weise ins Vertrauen gezogen, da bekam ich sie zu wissen, da erfuhr ich sie in dem vollkommensten Gefühl ihrer Rundung. Ich begriff erst einen Augenblick hernach, was geschehen war. Denken Sie, dieses: Hinter dem Vorsprung der Königshaube an dem Haupte des Sphinx war eine Eule aufgefliegen und hatte langsam, unbeschreiblich hörbar in der reinen Tiefe der Nacht, mit ihrem weichen Flug das Angesicht gestreift: und nun stand auf meinem, von stundenlanger Nachtstille ganz klar gewordenen Gehör der Kontur jener Wange, wie durch ein Wunder, eingezeichnet. (Brw. Benv., p. 25.)

2) S.W., II, p. 547. 3) S.W., I, p. 731.

4) S.W., II, p. 625.

The passages quoted above show that Rilke was exceedingly susceptible to bird-song and that he indeed depended upon it as a sign of spring every year. It need scarcely be pointed out that Rilke's interest in bird-song was neither that of the musician, nor of the ornithologist, nor of the typical nature-lover. With rare exceptions, he mentions only larks, nightingales and cuckoos. The comparison with his own condition is never far from his mind; the bird's song, or more often the bird's cry, is one of many symbols of the state of the 'Kreatur' as contrasted with that of man or, more particularly, of the poet. A letter of 1920 to Frau Wunderly-Volkart, quoted by von Salis, stresses this aspect of his interest in bird-song; von Salis, who, as we have seen, otherwise denies Rilke any acoustic sensibility, writes:

Und dann, Ende Februar, das Horchen nach den ersten, den Frühling ankündenden Vogelstimmen, die der Dichter mit stimmenden und übenden Musikanten vergleicht - bis er 'schon eine von den dunkelern' vernimmt, 'eine reifere, schon innerlich gesungene, die zu den andern sich verhielt wie ein Gedicht zu ein paar Vokabeln - , wie glänzte sie zu Gott, schon schon, wie gläubig war sie, wie von sich selber voll, eine Liedknospe noch in den Deckblättchen ihres Klages, aber schon bewußt ihrer unaufhaltsamen Fülle, vor-seelig und vor-bang. Oder eigentlich, die Bangheit war schon völlig in ihr, der gemeinsame Schmerz der Kreatur, der sich nicht theilen läßt und der genau so einfältig ist, wie drüben, jenseits aller Überwindungen, die Seeligkeit! 1)

One might state of all Rilke's successful musical experiences, 'daß sie sich nicht teilen ließen'. The development of the idea of the 'Seligkeit' of birds can be traced back many years. Generally he envies the bird its lot; occasionally, however, he recognizes his own function as the poet for whom the bird sings. As early as 1907 (in the Improvisationen aus dem Capreser Winter) he contrasts his situation as a poet in command of many words with that of the

1) J.R. v. S., p. 52.

bird which possesses one single cry - and finds his situation wanting. By 1914 he has worked out a physiological-psychological basis for the 'wholeness' of the bird: it derives from its experiencing no intra-uterine state such as mammals go through - which explains his susceptibility to bird-song. He discusses this theory with Lou Andreas-Salomé:

Daher die reizende Lage des Vogels auf diesem Wege nach Innen; sein Nest ist ja fast ein von der Natur ihm bewilligter äußerer Mutterleib, den er nur ausstattet und zudeckt, statt ihn ganz zu enthalten. So ist er dasjenige von den Tieren, das zur Außenwelt eine ganz besondere Gefühlsvertraulichkeit hat, als wüßte er sich mit ihr im innigsten Geheimnis. Darum singt er in ihr, als sänge er in seinem Innern, darum fassen wir einen Vogellaut so leicht ins Innere auf, es scheint uns, als übersetzten wir ihn, ohne Rest, in unser Gefühl, ja er kann uns, für einen Augenblick die ganze Welt zum Innenraum machen, weil wir fühlen, daß der Vogel nicht unterscheidet zwischen seinem Herzen und dem ihren. 1)

In the late years Rilke frequently celebrates the wholeness of the bird and its song, most notably in the 26th sonnet of the second part of the Sonette an Orpheus, Wie ergreift uns der Vogelschrei, and in a poem written in March 1926 in Valmont, treating the same theme. Although the bird's call is 'im Recht', it amounts to nothing more than

..... ein wenig Eigensinn,

ein wenig Wehmut und sehr viel Versprechen,
das an der halbverschlossenen Zukunft feilt.
Und zwischendurch in unserm Horchen heilt
das schöne Schweigen, das sie brechen. 2)

While it provided raw material for poetry, bird-song was also a distraction. Rilke clearly suspected this when he wrote to Clara Rilke on 22nd February 1907:

Und was ist man, solange man aufsteht, und ein Wind draußen,
ein Glanz, ein Stück aus Vogelstimmen in der Luft, kann einen
nehmen und mit einem tun, was es will? 3)

1) Brw. L.A.S., pp. 325-6.

2) S.W., II, p. 508.

3) Br. A., III, p. 199.

Only three days later, however, he has changed his mind:

Dieses In-der-Sonne Sein und Frühlingshimmel-Einatmen und
dieses Hören auf die kleinen Vogelstimmen, die so gut verteilt
sind, daß man zu fühlen glaubt, wie an jeder Stelle in der
Luft, die tragen kann, eine ist, und die Bestärkung des
Mithingehörens, die einem aus alledem zuwächst: das kann,
denk ich, zu keinem Verlust und keinem Versäumnis führen. 1)

Some verses written in 1913 again express the idea of bird-song as
a distraction:

Alles verführt. Der kleine Vogel selbst
tut Zwang an uns aus seinem reinen Laubwerk ... 2)

And from Berg, on 19th February 1921, he writes to Baladine Klossowska:

Je me promène vraiment en dehors, là où sont toutes les
petites voix promettantes des oiseaux - hélas, tant
compromettantes pour moi qui devrais écouter d'autres voix
et d'autres rumeurs. 3)

Other auditive experiences

That Rilke was so easily distracted by sounds again indicates the
sensitivity of his ear. He frequently expresses his dislike of
music as light entertainment. To Clara Rilke he writes on 27th
September 1902:

Und Paris wird eng, hell, laut und beginnt wieder eine seiner
unersättlichen Nächte, aufgeregt von Gewürz, Wein, Musik und
Frauenkleidern. 4)

From the Harz mountains three years later he writes, again to his
wife, on 18th July 1905:

Und alles voll von Aufschriften, Zeigefingern ... , Andenken,
Ansichtskarten, Musik und Schokoladeautomaten und ein voll-
volles Gasthaus. 5)

On 25th March 1910 he announces to Kippenberg on his arrival in Rome:

Selbst das schöne Hotel de Russie ... ist jetzt nur ein lauter
Haufen von Unterkünften, mit Musik und anderem Lärm. 6)

1) Br. A., III, p. 204.

2) S.W., II, p. 53.

3) R.M.R. et Merl., p. 199.

4) Br. A., II, p. 48.

5) Br. A., II, pp. 243-4.

6) Br. Kipp., p. 95.

Very occasionally, however, Rilke does tolerate music in this form; it is a little as if he pitied it in its degenerate state. He tells his publisher on 10th June 1913 of his ideal surroundings in Rippoldsau:

von einer innozenten Kurmusik abgesehen, die ihre Aufheiterungen dreimal täglich in die um so unendlich vieles heiterere Natur hinaus verschwendet, ist die Stille ... unbeschreiblich, über alles Maß, über die Maßen. 1)

And from Ragaz he reports to Gräfin Sizzo on 17th July 1924:

... ob ich zwar von der Kur kaum mehr gebrauche als die Kurmusik, die dreimal täglich, wie der Zucker im Kaffee, in der zu nichts verpflichtenden Atmosphäre des Kur-Platzes sich auflöst. 2)

One of the most tiresome habits indulged in by Rilke's Paris neighbours was piano-playing. Usually his sense of humour is equal to the strain; to the Princess Marie he writes on 10th April 1913:

Aber am ersten Tag, da ich mich zurücklehnte in meinem großen Sorgensessel und mich umsah und sagen wollte: 'So - ', - schaffte sich mein Nachbar ein Clavier an, das mich möglicherweise töten wird. 3)

On 3rd June in the same year he reports to Kippenberg that he is 'ganz belagert, rund um den Kopf herum, von einem barbarisch ausgeübten Klavier gegenüber'.⁴⁾ Again, he begins a letter of 5th November 1913 to Kippenberg with the words:

mein Nachbar (nicht der, der mich durch sein Klavier im Frühling wider sich gerüstet hat, sondern einer seiner Freunde, die ihn zur Zeit recht günstig vertritt ...) 5)

And in 1914 he explains to Frau von Hattingberg why it would be inconvenient for her to visit him in Paris. He tells her,

daß in meiner hiesigen Installation keine Möglichkeit besteht, Musik zu machen, ich habe einen großen Kampf geführt gegen die Existenz von Klavieren in meiner Nähe, eines steht bei meinem Nachbarn, darf sich nicht rühren, ich habe es überwunden mit meinem Zorn. 6)

1) Br. Kipp., p. 216. 2) Br. Sizzo, p. 66. 3) Brw. T.T.H., p. 284. 4) Br. Kipp., p. 215. 5) Br. Kipp., p. 227. 6) Brw. Benv., p. 29.

But once his single purpose is to finish the Elegies, his note becomes anxious, even querulous. He explains to Katharina Kippenberg on 6th January 1920 that he must have complete quiet: 'Schon die Schloßverwalters-Familie, in der es Klavierspiel und weiß der Himmel was für unabgrenzliche Erscheinungen geben könnte, wäre ja erst zu erproben.'¹⁾ Similarly, he writes to Hertha Koenig in summer 1915, inviting himself to stay in her flat in Munich: 'Vielleicht auch üben irgendwelche Nachbarn Klavier, dann ist es schon ausgeschlossen'.²⁾

One other sound which both attracted and distracted Rilke was the shouting of children in the street. On one occasion he reacts to their voices in much the same way as he had done to the 'heiler Vogelschrei';³⁾ he tells the Princess Marie on 24th December 1911:

Hat nicht dieser blinde Kinderlärm Recht, - reicht er nicht weiter ins Leben hinein im Grunde als ce tapage tout aussi aveugle et pas du tout joyeux, den unsere Sorgen in uns aufführen? Wir denken doch in solchen Dingen nirgends zu Ende, sie haben gleichsam einen doppelten Boden und alles Auf-den-Grundgehn reicht nur bis auf den falschen Grund ... 4)

In considering the question of Rilke's musicality, the only evidence that has not yet been used is his own; what does he himself write of his ear? He is always fond of using aural images to describe his poetic vocation and frequently refers to 'Stimmen', 'Geräusche' etc. in this sense. Two out of countless examples may suffice; on 13th December 1905 he writes to Arthur Holitscher, with reference to Rodin:

Denn dieser Weise und Große weiß es, die Freude zu finden ... die kleinsten Dinge kommen zu ihm und tun sich ihm auf; eine Kastanie, die wir finden, ein Stein, eine Muschel im Kies,

1) Brw. K.K., p. 384.

2) Br. A., V, p. 47.

3) S.W., I, p. 768.

4) Brw. T.T.H., p. 79.

alles spricht ... Und wir haben fast nichts zu tun als zu hören; denn die Arbeit selbst kommt aus diesem Hören, man muß sie herausheben mit beiden Armen, denn sie ist schwer. 1)

And to Karl and Elisabeth von der Heydt on 11th December 1906 he defines it as his 'ganze Lebensfreude und Lebensaufgabe',

daß ich, wenngleich ganz anfängerhaft, unter denen bin, die das Schöne hören und seine Stimme erkennen, selbst wo sie sich kaum aus den Geräuschen heraushebt. 2)

But at other times Rilke speaks in a non-figurative sense of the importance of his ear. On 6th January 1920 he tells Frau Kippenberg:

Ich bin so sehr abhängig vom Gehör her, und ich erinnere noch, wie, wochenlang, auf Duino damals, das Brausen der Stille dem ersten Auftritt des Elegien-Anfangs vorauszog. 3)

And in 1914 he explains to Lou Andreas-Salomé his ambivalent feelings about distracting sounds:

ist da ein Geräusch, so geb ich mich auf und bin dieses Geräusch, und da alles einmal auf Reiz eingestellte, auch gereizt sein will, so will ich im Grunde gestört sein und bins ohne Ende ... 4)

One of several reasons for Rilke's sudden departure from Schloß Berg - where, as has been noted, experiences of sound had been of great importance to him - was the unexpected installation of an electric saw-mill in the grounds. On 8th April 1921 he explains to Baladine Klossowska what this event meant to him:

je souffre terriblement de cet obstacle pénétrant ... mon beau silence! Wo sind die Zeiten, da ich schrieb, die schöne Fontäne gäbe das Maß aller Geräusche hier an. Diese Zerstörung des reinen Gehörs ist so fürchterlich für mich, weil mir jeder Gedanke erst wirklich wird, wenn ich ihn mir auch in klanglichen Äquivalenten darstellen kann, ihn auf eine reinste Gehörfläche projizierend; mein Gehör so fremdlings überfüllt zu finden, ist nicht anders, als sollte ich auf ein über und über bekritzelt und beflecktes Papier schreiben ... 5)

1) Br. C., I, p. 118. 2) Br. A., III, p. 119.
 3) Brw. K.K., p. 385. 4) Brw. L.A.S., p. 350.
 5) R.M.R. et Merl., pp. 311-12. (My italics.)

In view of all the foregoing evidence and in view of the above passage in particular it may be claimed that there was a great deal of the 'Ohrenmensch' about Rilke, a fact that has been by and large ignored by Rilke critics - with a few exceptions, such as Strich, Dehn, Angelloz and Holthusen.

No one, of course, has attempted to deny that Rilke had a very good ear for what is generally known as the 'music of poetry'.

Thus Peter Demetz, for example, writes of his early verse:

Nicht allein symbolistische Vorbilder verführen René dazu, mit dem Reim zu experimentieren; das Gehör, auf feinste Nuancen abgestimmt, drängt ihn, die abgeschmackten Möglichkeiten zu verwerfen ... Die einzelnen Elemente fügen sich der vorgehörten Melodie des Gedichtes restlos ein ... In 'Traumgekrönt' übertreibt Rilke die musikalische Wortneubildung zur Manie. Der reine musikalische Effekt verführt René ... 1)

Rilke's early French commentators are particularly fond of stressing what they call the 'musicality' of his ear. Félix Bertaux writes of the Sonette:

Sous les traits du mythe on y voit transparaître la figure de Rilke musicien et mage du verbe. Être vraiment, c'est sortir des limites de son être ... il s'agit plutôt que de s'identifier avec l'univers, de deviner sa musique ... Il y faut de fines oreilles ... 2)

And Kassner himself in 1946 modifies his strict classification of Rilke as an 'Augenmensch' with the words:

Rilke war als Augenmensch geboren; mit den Jahren aber erwacht in ihm das Verlangen nach Musik. In den Elegien und in den Sonetten an Orpheus ist ein gewisses Gleichgewicht zwischen Auge und Ohr hergestellt, das in den Sonetten ... oft zu Gunsten des Ohrs ausschlägt. 3)

This opinion is, of course, concerned with the musicality of the verse, not with the practical musicality of the man himself. It is in direct contrast with Frau Kippenberg's views:

1) Demetz, pp. 127-8, 133. 2) Reconnaissance à Rilke, pp. 39, 41.
3) Kassner, Das inwendige Reich, p. 389.

Eigentlich tritt sie [eine merkwürdige Veränderung] erst von den Neuen Gedichten an ein: denn wirkt nicht das Stunden-Buch und, freilich nicht so unbedingt mehr, das Buch der Bilder ausgesprochen musikalisch? Hat das Stunden-Buch nicht gerade durch seine weichen Töne, die Süßigkeit der Melodie, durch den Gesang seiner Verse bezaubert? Andererseits mag vielen Menschen der Zugang zu den Elegien zum Beispiel durch die starke Bevorzugung des Bildlichen vor dem Klanglichen erschwert werden, die an manchen Stellen bis zu einer gewissen Unmusikalität geht. 1)

This interesting diversity of opinion clearly implies some disagreement, not to say confusion, about what the phrase 'the music of poetry' should mean - a highly important point which will be dealt with in a later chapter. Through her conception of what is meant by 'musical' verse, Katharina Kippenberg finds herself forced into drawing a paradoxical conclusion: although Rilke himself only begins to appreciate music in the late years, his early verse, she believes, is musical, his late verse unmusical.

Oftentimes, when Rilke himself speaks of his 'Gehör' he means his ear for poetry, as for example when he tells Kippenberg on 23rd October 1916 that he has translated a poem by Guido Gezelle, 'einige Strophen auslassend, die meinem Gehör nicht fügsam waren'.²⁾ So, too, the 'musical' quality of Rilke's reading voice, particularly when reading aloud his own verse, has frequently been remarked upon. The Princess Marie speaks of 'sa voix douce, un peu chantante' and writes:

sa voix infiniment apte aux plus différentes modulations prenait parfois une sonorité extraordinaire. On eût dit un chant étrange au rythme très marqué ... on sentait le silence, - comme les pauses dans une sonate de Beethoven. 3)

Magda von Hattingberg, too, declares: 'Seine Stimme ist leise und hat zuweilen einen leicht singenden Ton, besonders wenn er

1) K.K., p. 214. 2) Br. Kipp., p. 306.

3) T.T.H., Souvenirs, p. 47.

französisch spricht'.¹⁾ Edmond Jaloux refers to 'la douceur musicale de sa voix';²⁾ and von Salis mentions 'seine warme männliche Baritonstimme'.³⁾ Even Kassner agrees; he writes in his preface to the Thurn und Taxis correspondence:

Doch kam aus diesem Munde, durch diese Lippen hindurch, eine reiche, volle, tönende Stimme, die nichts Knabenhaftes, Unreifes an sich hatte. 4)

It is interesting in this connection to note what a musician, Cyril Scott, had to say of the poet Stefan George:

Ich muß 'en passant' hinzufügen, - wenn ihm auch das Verständnis für die Musik als solche fehlte, so war er dennoch mit einem musikalisch äußerst fein gebildeten Gehör für Wort und Rhythmus begabt. Man kann sogar annehmen, daß er, gerade weil sein musikalischer Sinn sich durch das Medium der Dichtung ausdrückte, unfähig war, die Musik in der üblichen Art zu erleben und zu schätzen. 5)

Cyril Scott's conclusion - no doubt correct in George's case - does not apply to Rilke; but it is certainly true that to have an ear for poetry is not necessarily to have an ear for music. George himself regarded the rhythm of verse as quite incompatible with the rhythm of music:

Vielleicht gibt es darum kein verlangen nach dem dichterischen rhythmus, weil das verlangen nach dem musikalischen so stark vorhanden ist und befriedigt wird. Die beiden rhythmien sind selten in einer seele lebendig. Nur wenige dichter sind musikalisch, wenige musiker dichterisch. 6)

Similarly, there is no causal link between sensitivity to sounds in general and sensitivity to musical sounds in particular. Sensitivity to sounds outside the sphere of music - here, of course, bird-song, bells and fountains must be included - does not necessitate musicality. A musician may not be particularly sensitive to extra-musical sounds. Yet, if a sensitive ear is not always

1) R. u. Benv., p. 123.

2) La dernière amitié de R.M. Rilke, p. 94.

3) J.R. v. S., p. 45. 4) Brw. T.T.H., p. xxii.

5) Cyril Scott, pp. 19-20. 6) Blätter für die Kunst, VIII, p. 5.

musical, a musical ear must, obviously, be sensitive. In other words, to have something of the 'Ohrenmensch' in one's make-up is a pre-requisite of musicality. And Rilke did possess this essential fundament (besides possessing a strong sense of rhythm).

'Musicality' is, after all, largely a matter of conditioning at an early age and of sympathetic education at a later stage.

It is therefore above all to the early years of Rilke's development that one must turn in order to find out anything about his musicality. Unfortunately, very little is known of his first meetings with music. But a remark of his in a letter to the Princess Marie and a passage from the memoirs of a distant cousin, Anna Großer-Rilke, both suggest that he might well have become musical in the stricter sense of the word. On 4th December 1912 Rilke writes to the Princess from Spain:

Genau vier Wochen war ich in Toledo, ich sahs zuende gehen, konnte nichts dagegen tun; ähnlich wie wenn ich als Kind Musik hörte und wünschte, es möchte immer weiter dauern: auf einmal fingen die Geigen an, zu unterstreichen und das war nur noch wie ein Ausholen zu dem einen starken Strich unter das Ganze, hinter dems zu Ende war. 1)

Anna Großer-Rilke was herself a professional pianist, a pupil of Liszt and Brahms; she gives an amusing account of her one meeting with Rilke as a child:

Bei einem Besuch in Prag, bei meinem Vetter Jaroslav v. Rilke traf ich mit dem kleinen Rainer zusammen. Er war ein zartes verschüchtertes Kind, ganz unzugänglich und von Mutters Hand gar nicht wegzubringen. Jaroslav, der Musik sehr liebte, forderte mich auf, ihm die erste Sonate von Beethoven vorzuspielen. Nachdem ich begonnen hatte, merkte ich nach einer kleinen Weile, daß hinter meinem Stuhle etwas herumkrabbelt, und plötzlich legt sich ein kleines Händchen streichelnd auf die meine und der kleine Rainer ruft glückstrahlend: 'Musik, Mama'. Von diesem Augenblick an verließ mich das Kind nicht mehr, und immer wieder war sein Verlangen: 'Bitte, bitte, Musika'. 2)

1) Brw. T.T.H., p. 239. 2) Anna Großer-Rilke, pp. 15-16.

One can only conclude that something went wrong at an early stage with his musical education. Carl Sieber's statement that Rilke's early school reports show 'lauter Einsen mit Ausnahme einer Zwei im Zeichen und Gesang,'¹⁾ perhaps suggests this; and a remark of Rilke's to Benvenute in a letter of 1914 endorses it:

einmal, sehen Sie, müssen Sie im vollständigsten Verstande nehmen, was ich neulich von meinem Gehör Ihnen schrieb: daß es wie eines Saugkinds Fußsohle sei: das will nicht nur heißen: so neu, so ungebraucht, so vor aller Verwendung, sondern auch so ungeschickt, so unbrauchbar und unbeholfen und am Ende (was man mir schon als Kind immer versicherte) gar nicht fähig, zu gehen, außerstande, auch nur drei Schritte zu lernen. 2)

Anna Großer-Rilke's book provides another clue to Rilke's early distrust of music. In the Prague of the late nineteenth century the piano was a symbol of stultifying bourgeois respectability. She writes of her own upbringing:

Sogar ein Flügel wurde auf des Vaters Wunsch angeschafft, nicht etwa, weil er darauf spielen wollte oder konnte, geschweige denn Mutter. Sie konnte einzig und allein die 'Tritsch-Tratschpolka' ... 3)

And again:

Noch bevor der Schulunterricht begonnen hatte, bestimmte mein Vater, daß ich Klavierstunden erhalten sollte, und zwar nicht deshalb, weil man in mir ein musikalisches Talent vermutete - weit gefehlt. Vater und Mutter waren beide unmusikalisch, aber der schöne Flügel, der Stolz im Salon der Mutter, mußte doch benutzt werden ... 4)

No doubt the piano was for the young Rilke also one of the symbols of that petit bourgeois milieu against which he rebelled. Many years later, on 17th September 1923, Rilke wrote to Gräfin Sizzo describing his feelings towards the kind of furniture and décor familiar to him as a boy:

1) Sieber, p. 75. 2) Brw. Benv., p. 27; 4th Feb. 1914.
3) Anna Großer-Rilke, p. 4. 4) Anna Großer-Rilke, p. 8.

es besteht wohl einiges älterher Ererbtes an Dingen, aber kaum etwas von den Gegenständen, die mich damals umgaben und die mir alle (so meine ich jetzt wenigstens zu wissen) sehr fremd gewesen sein müssen. Die fürchterlich geschmacklosen, so tief verlogenen Dinge der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts! 1)

To sum up: Rilke was not musical, but there is no reason why, had he been given the right guidance and encouragement, he should not have become so. Failing this, his poet's consciousness, his high level of what might be called aesthetic sophistication gave him an insight - a poet's insight - into music and the world of sound, an insight which is all too often lacking in the professional musician. There is a great deal of sense in Katharina Kippenberg's observation:

Musik war ein geistiges Phänomen, das aus dem Ganzen nicht auszulassen war; sie war im Rilkeschen Sinne im Bezug. Von einem allgemeinen Begreifen aus, das stark genug war, auch unbesiedelte Gebiete in des Dichters Seelenbereich zu füllen, mag er Musik immer verständnisvoller angehört ... haben. 2)

His impressibility by sounds is to be accounted for by his 'allgemeines Begreifen', the outcome of that extreme artistic sensitivity which is so often commented upon and referred to by himself in a letter to Frau Wunderly-Volkart as 'meine arge, labile Empfindlichkeit'.³⁾ Thus Regina Ullmann states that he was 'mimosenhaft empfindsam',⁴⁾ and Edmond Jaloux declares:

dire que c'est un être d'une extraordinaire sensibilité n'est pas suffisant ... il y a des antennes d'une si frémissante, d'une si douloureuse nervosité, qu'elles prennent une conscience absolument anormale de tous les phénomènes qu'elles éprouvent. 5)

J.R. von Salis also uses the antennae image, speaking of 'die

1) Br. Sizzo, p. 49. 2) K.K., pp. 215-16.

3) Quoted by J.R. v. S., p. 52; 12th Dec. 1919.

4) Stimmen der Freunde, p. 119. 5) Edmond Jaloux, p. 5.

überaus empfindlichen Antennen seiner Seele'.¹⁾ Clara Mágr, too, accounts for his susceptibility to music by stressing 'seine weit über die Maße und die Vorstellungskraft des gewöhnlichen Sterblichen hinausreichenden Gefühls- und Erlebnisfähigkeit'.²⁾ She points out that Kassner had summed up this power of Rilke's in the comment: 'Rilkes Fühlen war die pure Genialität'.³⁾ Helpful as Kassner's categories 'Augenmensch' and 'Ohrenmensch' may be, it is in the end this 'Fühlen', this 'Genialität' that counts - as Kassner himself would seem to have thought when he wrote: 'Rilke, der Augenmensch, will berühren, anrühren ... mehr schauend, einbildend als hinsehend'.⁴⁾ This quality in his verse has led Monique St.-Hélier to declaim: 'pour voir quelque chose, Rilke fermait les yeux';⁵⁾ and it has caused Angelloz to qualify Kassner's 'Augenmensch' classification with the observation, 'daß sich sein Sehen jenseits der Grenzen des Wirklichen betätigte'.⁶⁾

Rilke's acute sensitivity, however, is more visceral than spiritual. As far as his ear is concerned, he hears 'mehr mit dem Gefühl als mit dem Ohr'. Kassner's phrase 'pure Genialität' recalls that used by Kierkegaard in his Don Juan essay with reference to music - 'sinnliche Genialität'.⁷⁾ 'Sinnliche Genialität', however, does not confine itself to one sense only. In all of Rilke's most vivid musical and aural experiences, impressions of eye and ear overlap strangely. Some of these have already been cited. From Herrenchiemsee, for example, he had written in 1913 of the singing of nuns: 'Manchmal meint man, es müsse aus so

1) J.R. v. S., p. 58. 2) C.M., p. 188. 3) Ibid.

4) Kassner, Das inwendige Reich, p. 395. (My italics.)

5) Rilke et Gide, pp. 10-11 (introduction).

6) J.F. Angelloz, p. 256. 7) See Chapter V below, p. 288.

vielen versungenen Stimmen ein wiederum Sichtbares sich niederschlagen'.¹⁾ To Elisabeth von der Heydt he writes on 26th April 1906:

Wie am Meere so gibt es jetzt zu schauen ... aber seit zwei Tagen und zwei Nächten fällt ein Regen und macht leise die kleinen, neuen, eingerollten Blätter auf an allen Büschen. Da gibt es weniger zu sehen, aber das Geräusch dieses Regens auf diesem Grün gibt dem Gehör alles, was das Auge früher von Fernen und Nähen bekam. 2)

From Capri Rilke writes to his wife on 8th April 1907, again with reference to the sounds of spring:

erst einmal war ein Morgen so, daß die Vogelstimmen mich weckten: das Ansetzen einer Nachtigall, die sich hier ja am liebsten in den frühen Stunden versuchen mag ... Alles blüht natürlich auf das Rücksichtsloseste: wären es Stimmen statt der Farben: es gäbe ein unglaubliches Geschrei bis in die Nacht hinein. 3)

Five months later he again writes to Clara, this time from Paris on 20th September: 'Und das ist alles für das Gehör so, wie es für das Auge ist, in den Himmel zu sehen ...'.⁴⁾ One of Rilke's few descriptions of Vienna - compared with the countless tributes paid to Paris and Venice - is an excellent example of this characteristic mingling of the senses:

Hier ist es merkwürdig mit dem Menschensehen und mit allem: es ist so, daß es mich völlig unvorbereitet findet ... nicht das geringste davon kommt bis zur Sagbarkeit: so wenig kann ich noch bewältigen, daß da eine Stadt ist ... die mit Menschen strömt, mit raschen Wagen fährt, mit Wagen, die auf dem Asphalt lautlos um die Ecken biegen, ein rasches Getrappel vor sich her, ein ganz leichtes Hufaufklingen rasch und vielfach durcheinander gesetzt, wie beim Klöppeln die Hölzer; eine Stadt, in der alles anders ist, als man es kennt, ohne daß dieses Anderssein im Sichtbaren liegt ... und doch ist der Zusammenhang und das Dasein von alledem bis zum Geruchwerden hin verdichtet; man empfindet es, wie man in der Kindheit einen Bäckerladen ... empfand: so ganz mit sich selbst durchdrungen an jeder Stelle kenntlich und in jedem Kennzeichen mit allen Sinnen zu fassen: auch hier ist Atmosphäre entstanden. 5)

1) See above, Chapter I, p. 40. 2) Br. A., II, pp. 317-18.
 3) Br. A., III, p. 239. 4) Quoted in full, Chapter I, p. 53.
 5) Br. A., IV, pp. 19-20; my italics.

A line from Malte Laurids Brigge also illustrates Rilke's strange equation of the senses: 'der Geruch der Blumen war unverständlich wie viele gleichzeitige Stimmen'.¹⁾ And an important passage from a letter of 28th July 1915, in which Rilke describes a painting of Pierrot by Picasso, provides a characteristic example of this characteristic tendency:

Es ist, als wehte das ganze Bild gleichsam an andere Sinne und schlüge erst an dieser vierfachen Stelle ins rein Sichtbare um, etwa wie die Nachtluft lautlos durch einen Garten streicht, nur Fühlbarkeit, nur Atem, - bis irgendwo oben eine Aeolsharfe sie auffaßt und nun hinüberströmt in die Welt des Gehörs. 2)

It is clear that this mingling of the senses is not merely the result of his prevailing tendency to translate aural experiences with visual terms; for indeed the idea that conventional barriers between the senses (or similarly, between past, present and future) are quite arbitrary is a favourite one of Rilke's. He is constantly out to break down these divisions and to demonstrate - scientifically if he can - the fundamental oneness of the senses. This conviction produced those strange prose-pieces, Die Bücher einer Liebenden, Erlebnis and Urgeräusch, hailed by one band of critics as mystic revelations of pure being and dismissed by another as peculiarly unconvincing attempts to live out poetry in a world of prose. But in the poetry this mingling of the senses often plays an important part in the technique of his especial 'Innigkeit'. At its most characteristic this refusal to acknowledge conventional sense-barriers is no mere stylistic device; nor is it, as has been suggested, a result of the deficiency of his language. It is a unique and quite genuine way of experiencing the world around him,

1) S.W., VI, pp. 851-2.

2) Br. C., II, p. 30; to Marianne von Goldschmidt-Rothschild.

which does much to explain his appreciation of sounds and of music. Rilke's description of bird-song quoted above on page 149 is an excellent example of this.

It remains clear that Rilke was primarily an 'Augenmensch', although he certainly had a good deal of the 'Ohrenmensch' about him. Rilke's letter of 20th November 1920, in which he tells Frau Lily Ziegler how he had been listening intently to the fountain in her garden at Schloß Berg until, becoming jealous of his ear, he could no longer resist the temptation to look out at the fountain, sums up very neatly the relation between his eye and his ear.¹⁾ But this does not - as Kassner would have us think - automatically preclude him from any understanding of music. I would suggest that his susceptibility to music sprang rather from his 'sinnliche Genialität' - a quality which he possessed in abundance.

1) Quoted above, p. 137.

CHAPTER FOUR

Musical Imagery

Rilke's 'Musikgedichte', that is, poems which either apostrophize music directly or evoke musical performances, can be listed as follows:

Pre 1900:

Dämmerstunde (1896-7)

Phantasie (Wolfratshausen, 1897)

Musik (Berlin-Schmargendorf, 24th July 1899)

(Also the prose sketch Aufzeichnung: ein Abend, Schmargendorfer Tagebuch, 1899).

1900:

Das Dunkeln war wie Reichtum in dem Raume ... (Berlin-Schmargendorf, 21st March 1900 - original version of Aus einer Kindheit in the Buch der Bilder)

Aus dem hohen Jubelklanggedränge ... (Nach Beethovens 'Missa Solemnis', Berlin-Schmargendorf, 25th March 1900)

Ich weiß euch lauschen: eine Stimme geht ... (Berlin-Schmargendorf, 21st October 1900)

Ich bin bei euch ... (Berlin-Schmargendorf, 28th October 1900)

Im Musiksaal (Berlin-Schmargendorf, 10th November 1900)

Reich mir Musik! Was bin ich aufgewacht? (Berlin-Schmargendorf, 10th November 1900)

Du sangst: Wir sahn ... (Berlin-Schmargendorf, 25th November 1900).

1900-1913:

Letzter Abend (Paris, June 1906)

Übung am Klavier (Paris, autumn 1907 or Capri, spring 1908).

1913-1918:

Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen! (Paris, May 1913)

Strophen zu einer Fest-Musik (München, 10th March 1915)

Ode an Bellman (München, 8th September 1915)

An die Musik (München, 11th and 12th January 1918).

1918 onwards:

Musik (Wüßte ich für wen ich spiele, ach! ..., Muzot, 11th August 1924)

Musik (Die, welche schläft ..., Muzot, January? 1926).

J.R. von Salis, with reference to Rilke's use of imagery, speaks of '[eines] seiner fast immer räumlichen Bilder'.¹⁾ On another occasion, he writes: 'Er verwendete übrigens in seinen Redensarten mit Vorliebe Bilder und Vergleiche aus den bildenden Künsten'.²⁾ Similarly, Katharina Kippenberg claims: 'Kein Leser seines Werkes ... wird ... anderes als nur Bilder sehen ... Über das Bild geht der Weg in das Innere und nicht über den Klang'.³⁾ Yet, although visual images predominate, Rilke does make use of a remarkable number of musical metaphors, similes, themes and symbols. It is possible, for the sake of convenience, to divide these into three groups. The first - for which the chief source is the letters - deals with Rilke's use of musical metaphors and similes in his prose writings. The second is concerned with his use of musical symbolism to depict the poet as Orpheus, poet and musician. The third consists of recurrent musical motifs and images which mean something more than or something different from the poetic vocation.

I - Figurative language in the prose writings

The first group can be split up, again into three. It consists of figurative language, firstly of a visual origin - the expressions of an 'Augenmensch' observing the activity of music-making; secondly of an aural origin - expressions arising directly from the sounds he has been listening to; and thirdly, of a formal origin - expressions inspired by his interest in musical structure.

First, the visual group. Some of these obviously result from Rilke's visits to concert-halls. They show that he could put such,

1) J.R. v. S., p. 105. 2) J.R. v. S., p. 86.
 3) K.K., p. 214.

on the whole unhappy, experiences to good use by watching the orchestra; often he is fascinated, as one might have expected, by the symbolic relationship between player and instrument, or between player and conductor. In the monograph Worpswede he writes as follows of the work of Hans am Ende:

Die Farben seiner Landschaften setzten ein, als hätten sie auf den Wink eines unsichtbaren Taktstockes gewartet. Wenn man vor seine Bilder tritt, giebt es einen kleinen letzten Augenblick der Stille, einer lautlosen Stille, wie im Theater knapp ehe die Ouvertüre beginnt. Dann fallen sie ein, stark, vieltimmig mit brausender Breite. Ein ganzes Orchester sammelt sich im Raume des Rahmens, und es ist alles da bis zum braunen Glänzen der Geigen und dem hellen Blitzen erhobener Hörner. 1)

In a letter to Lou Andreas-Salomé of 15th August 1903, speaking of Russia's place in European history, he employs another orchestral metaphor:

vielleicht ist der Russe gemacht, die Menschengeschichte vorbei gehen zu lassen, um später in die Harmonie der Dinge einzufallen mit seinem singenden Herzen. Nur zu dauern hat er, auszuhalten und wie der Geigenspieler, dem noch kein Zeichen gegeben ist, im Orchester zu sitzen, vorsichtig sein Instrument haltend, damit ihm nichts widerfahre. 2)

The same image occurs in Rilke's report of an imaginary interview with a musician, sent to Kippenberg on 26th January 1912:

[er] blickte gegen meinen Schreibtisch zu, mit einem kleinen kurzen Aufwink des Kopfs, etwa wie ein Kapellmeister, der den Flötisten ersucht, sich bereit zu halten ... 3)

He uses a similar image yet again in a letter written to Baladine Klossowska on 16th February 1921; here its effect is less immediate, more stylized:

Votre première lettre déjà, comme la baguette du chef d'orchestre, donnait à mes choses le signe qu'elles pouvaient commencer leur concert de calme; chaque chose était là, toute prête, avec son instrument, mais c'est maintenant seulement qu'elles feront la musique du silence ... 4)

- 1) S.W., V, pp. 113-14. 2) Br. A., II, p. 126.
- 3) Br. Kipp., I, p. 167; from a passage already quoted above, Chapter II, p. 84.
- 4) R.M.R. et Merl., p. 191.

Another concert-hall simile in a letter of 18th August 1920 to Frau Gudi Nölke explains yet again why Rilke so much disliked public concerts:

aber das Alles wird, Zug für Zug, das Tempo eines Finale haben, der unsichtbare Dirigent schwingt diesmal den Taktstock in jener unwiderleglich abschließenden Art, die selbst den eifrigsten Konzert-Besucher an die Garderobe denken läßt. Fini, fini ... 1)

These five extracts all reveal that Rilke certainly was not - as Kassner feared - in the habit of shutting his eyes at concerts.²⁾

Other visual metaphors originate in his experiences of a more intimate type of music-making. Thus he writes of Rodin:

Nur seine Arbeit sprach zu ihm ... und des Abends klang sie lange in seinen Händen nach wie in einem fortgelegten Instrumente. 3)

It may be claimed that Rilke shows himself in this comment to be something of an 'Ohrenmensch'. In Malte Laurids Brigge, Malte uses a similar metaphor to conjure up the figure of his dead mother:

An diesem niederen Schreischrank, der mit einer Platte sich vor ihr aufschlug, saß sie wie an einem Instrument ... 4)

To Clara Rilke on 6th July 1906 Rilke relates how, entering an art gallery in the wrong mood, he had turned round to go out and try again; here he uses another image showing his interest in the violin:

... und zog mich um mich zusammen und spannte meine Konturen, wie man Violinsaiten spannt, bis man sie fest und klingend fühlt, und auf einmal wußte ich mich ganz im Umriß wie eine Dürersche Zeichnung ... 5)

In his letters to the Princess Marie he uses two more technical instrumental images; on 3rd August 1913 he laments:

1) Br. Frau G.N., p. 60.

2) See Chapter III above, p. 127.

3) S.W., V, p. 154.

4) S.W., VI, p. 788.

5) Br. A., III, p. 46.

hätte man Kräfte, aber ich hab nur ein Stückchen Kraft, groß wie das Kolophonium für den Fiedelbogen, grade nur brauchbar um vor dem Spielen ein, zweimal drüber hinzustreichen. 1)

And on 18th July 1922 he writes:

Nun, da Sie alles kennen, liebe Fürstin, hab ichs ja leicht, mit einem einfachen Anschlag der Stimmgabel, den Grundton bei Ihnen anzurufen ... 2)

The visible text of the music, musical notation, also interested him and provided material for further metaphors. He is particularly fascinated with the idea of sight-reading. On 16th February 1914 he explains to Benvenuta how Tycho Brahe discovered a new star: 'seine Seele sang ihn vom Blatt weg aufs erste Hinschauen'.³⁾ Or, he describes his first sight of the mountains around Ronda: 'da ich diese Berge sah, diese Hänge, in der reinsten Luft aufgeschlagen, wie um daraus vorzusingen ...'.⁴⁾ And in a letter of 21st March 1921 to Baladine Klossowska he uses the same image, this time with reference to bird-song:

j'aime cette feuille que tu as écrite comme sous la dictée du premier chant du merle - , das ist wie ein seeliges Notenblatt, das ich einem Merle hier vorhalten möchte, er müßte es, vom Blatt weg, wiederholen können. 5)

J.R. von Salis quotes Rilke as saying of a lengthy writing-list:

'[es] sieht aus wie ein Notenblatt mit ihren vielen Querlinien, gebe der Himmel, daß ich bald vom Blatt weg den Schlußgesang anstimmen kann'.⁶⁾ And finally, Rilke writes on 17th August 1919 to Katharina Kippenberg about his garden: 'der melodische Garten, in dem man die Notenzeilen noch erkennt unter der verwilderten Musik seiner Blumen'.⁷⁾ One further vivid visual image occurs in a letter of 24th November 1920 to Baladine Klossowska, where Rilke

1) Brw. T.T.H., p. 186.

2) Brw. T.T.H., p. 723.

3) Brw. Benv., p. 83.

4) Br. A., IV, p. 258.

5) R.M.R. et Merl., p. 267.

6) J.R. v. S., p. 72.

7) Brw. K.K., p. 367.

compares the last two notes of a cadential flourish with the signatures at the end of a letter; he writes, with reference to Mitsou: 'Le voilà: vous voyez, il se déroule, comme une musique parfaite, de point en point, pour finir avec deux signatures, très sérieuses'.¹⁾

Musical metaphors of purely aural origin are, however, relatively scarce. One good example from the Swiss years has already been noted: von Salis records Rilke's love of spring and the sounds which herald it:

Und dann, Ende Februar, das Horchen nach den ersten, den Frühling ankündenden Vogelstimmen, die der Dichter mit stimmenden und übenden Musikanten vergleicht ... 2)

Occasionally, too, Rilke's use of aural metaphor, even in the early years, shows an awareness of the particular tone or timbre of a certain instrument. In a letter of spring 1899 to Helene Woronin he writes:

Sie [meine Stimmung] tönt nicht mehr; denn die liebe Lauscherin fehlt, aber sie erfüllt mich mit einem reichen und festlichen Klang - so daß Alle an mir wie an einer Kirche vorübergehen, drin die Orgel erwacht: lauschend und in leisen Gedanken. 3)

Or he notes in his diary on 27th September 1900, 'daß der Winter uns berühren kann in unserem Gefühl, wie der Klang einer Triangel, wie Silber auf Damast'.⁴⁾ In his monograph Worpswede he likens the landscape of the Italian school to 'eine leise, mit einer Hand gespielte Begleitung';⁵⁾ and, writing to Baroness Uexküll in 1906, he compares her verses with the sound of a Glockenspiel: 'Nun höre ich ... auf dieses silberne, liebe Glockenspiel'.⁶⁾ Two further

1) Br. C., II, p. 192.

2) J.R. v. S., p. 52; quoted above, Chapter II, p. 151.

3) Letters of R.M. Rilke to Helene ***, p. 147.

4) T.F., p. 324. 5) S.W., V, p. 16.

6) Br. A., III, p. 14; 'am Himmelfahrtstage 1906'.

metaphorical references to the sound of the organ occur in the letters and are quoted below.¹⁾

Even in his very early writings, verse and prose alike, Rilke makes lavish use of figurative expressions borrowed from musical form. Many of these, such as 'Harmonie', 'Ton', 'Tonfall', 'Takt', 'Saite', 'Dissonanz', 'Hymne', 'Melodie', 'Instrument', 'Grundton', 'Tempo', 'Tongamme', 'Prélude', 'Oktave', 'Variation', occur fairly frequently in unimportant contexts, with little or no specifically musical significance. Thus he writes of his visit to Tuscany in 1899: 'Ich bin mitten hineingeraten. Ich empfinde gleichsam den Takt tieferer Atemzüge'.²⁾ In his Tuscan Diary, too, he proclaims the essential unity of life and death: 'ihre Gesamtheit ist ein harmonisches Ganze voll Ruhe und Sicherheit und Gleichgewicht'.³⁾ He employs the same term in a letter of 1904: 'aber hie und dort sind Maler, die Motive suchen, Maler, die aus dem großen Mosaik fünf kleine Steine herausbrechen, um sie zu einer Harmonie zusammenzustellen'.⁴⁾ In a Schmargendorf diary entry of 10th November 1900, he describes Maeterlinck's drama as 'in ein Gefühl, in diese große, graue Angst hineinkomponiert',⁵⁾ and repeats this phrase in an entry of 20th November: 'nach dem neulich entdeckten Stil in ein Gefühl komponiert'.⁶⁾ Such terms have clearly lost their connection with their musical matrix; yet it is significant that Rilke has used musical expressions to convey his meaning. When, in later years, his interest in musical form develops, this unconscious borrowing becomes conscious.

Already in the early years he uses musical terms to

1) See below, Chapter IV, pp. 228-30/2) T.F., p. 23.

3) T.F., p. 86.

4) Br. A., II, p. 207.

5) T.F., p. 374.

6) T.F., p. 386.

differentiate between the world of art and the everyday world, to indicate the fundamentally imaginary character of all art. To Helene Woronin he declares in 1899: 'dort ist eine andere Zeit, rhythmischer und mehr Melodie'.¹⁾ Or, again discussing modern drama, he writes:

Und das ist es, was ich gegen ... Tschechow ... habe, daß er den Alltag im Tempo des Alltags gibt, ohne künstlerische Verarbeitung, ohne Gewalt ... Es läßt sich darüber sehr viel sagen, da dieses Tempo der Ereignisse in allen Künsten von großer Bedeutung ist. ²⁾

One of his own early dramas, Das tägliche Leben, draws this analogy with musical form quite deliberately and at some length:

GEORG: Helene, du kannst dir nicht denken, daß das nur eine Overture war, in der alle Leitmotive in fliegender Hast anklagen? Und daß wir jetzt ...

HELENE: Die Oper beginnen, meinst du? ³⁾

Helene continues:

Ja, - denn die meisten lassen sich verwirren. Wenn sie schwindlich sind von irgend einer raschen Melodie, dann versuchen sie dieselbe nochmal auf den Alltag zu spielen. Aber was gedacht ist, einen Tanz zu begleiten, läßt sich schwer auf Schritte spannen. ⁴⁾

Modern man's task, she declares, is: 'Für jedes Erlebnis die entsprechenden Takte zu finden. Dann würde jedes ein Ganzes, ein Leben'.⁵⁾ Most people, she says, are only to some extent successful in this:

Aber sie sind alle noch Anfänger, im Notfall lernen sie fünf bis sechs Taktmaße kennen, die sie dann anwenden auf alles ... Aber das Leben hat Tausende ... ⁶⁾

Her final advice to Georg runs:

1) Letters of R.M. Rilke to Helene ***, p. 148.

2) Br. A., I, p. 34.

3) S.W., IV, p. 909.

4) S.W., IV, p. 910.

5) S.W., IV, p. 911.

6) S.W., IV, p. 913.

denk unser Schicksal nie anders, als in dem Tempo, in dem es schön ist, in dem es Melodie ist ... Versuche nicht es mit den Maßen des Lebens zu messen, du tust ihm unrecht. 1)

Undated notes (probably written in 1898), headed Notizen zur Melodie der Dinge, make repeated use of musical analogies; the first of these, it is interesting to note, anticipates in general terms the more detailed metaphor quoted above on page 170 from a letter to Lou Andreas-Salomé of 1903:

Sei es das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturms ... immer wacht hinter dir eine breite Melodie, aus tausend Stimmen gewoben, in der nur da und dort dein Solo Raum hat. Zu wissen, wann Du einzufallen hast, das ist das Geheimnis deiner Einsamkeit: wie es die Kunst des wahren Verkehrs ist: aus den hohen Worten sich fallen lassen in die eine gemeinsame Melodie. 2)

Several other 'Notizen' distinguish in the same way between the choir with its 'breite Melodie aus tausend Stimmen gewoben' and the soloist:

Einmal die große Melodie, in der Dinge und Düfte, Gefühle und Vergangenheiten, Dämmerungen und Sehnsüchte mit wirken, - und dann: die einzelnen Stimmen, welche diesen vollen Chor ergänzen und vollenden ... 3)

Or:

Ich denke nun daran, die ganze Melodie ... erklingen zu lassen. Eine stille Stimme muß sie über der Szene schweben ... Solcher Szenen weiß ich viele und breitere. Je nach ausdrücklicher, ich meine allseitiger Stilisierung ... derselben, findet der Chor auf der Szene selbst seinen Raum ... oder sein Anteil beschränkt sich auf die Stimme, die, breit und unpersönlich, aus dem Brauen der gemeinsamen Stunde steigt. In jedem Fall wohnt auch in ihr, wie im antiken Chor, das weisere Wissen; nicht weil sie urteilt über das Geschehen der Handlung, sondern weil sie die Basis ist, aus der jenes leisere Lied sich auslöst und in deren Schooß es endlich schöner zurückfällt. 4)

Rilke also showed an interest in the form of folk-song. A poem of 21st November 1899 uses the idea of the refrain to indicate

1) S.W., IV, p. 914.

2) S.W., V, p. 416.

3) S.W., V, p. 418.

4) S.W., V, pp. 422-3.

mere repetition as opposed to vital and organic rhythm: 'das Lied vom Kehrreim hat auch Sinn für mich'.¹⁾ He clarifies this in an entry in his diary of the following day with the words: 'ich muß es lernen, auch meine Ermüdung ... auszunützen. Sonst wird das Lied vom Kehrreim an mir wirklich in Erfüllung gehen'.²⁾ Years later, in 1907, he writes to Clara Rilke after a short visit to Prague:

Und das war Böhmen, das ich kannte, hügelig wie leichte Musik, und auf einmal wieder eben ... und eingeteilt durch die Äcker und Baumreihen wie ein Volkslied von Refrain zu Refrain. 3)

During the period of his intense concern with the visual arts, Rilke still continues to use metaphors relating to musical form. The majority of these figurative expressions are not, like most of the earlier ones, bare ideas, but employ greater detail, often reflecting a first-hand acquaintance with the terms he is using. Of the paintings of Hans am Ende he writes in Worpswede:

Dann fallen sie ein, stark, vielstimmig mit brausender Breite. Ein ganzes Orchester sammelt sich im Rahmen ... 4)

He uses the idea of counterpoint, too, in a remark reported by Frau von Hattingberg, referring to Rodin's art:

Rilke sagt, daß man seine Kunst, sein Genie aus dieser Vielstimmigkeit, 'die doch zuletzt wie ein gewaltiges Orchester Gottes braust', erst ganz verstehen könne. 5)

Mentioning a visit to Lautschin, Rilke makes use of another orchestral metaphor in a letter of 8th August 1911 to Kippenberg:

alle zufälligen Gäste waren abgegangen, und die zurückgebliebenen hatten sich inzwischen aufeinander eingestimmt und ergaben ein gutes Orchester unter der Leitung eines wirklich begabten Sommers. 6)

1) T.F., p. 193. 2) T.F., p. 195.

3) Br. A., IV, p. 13.

4) S.W., V, pp. 113-14; quoted in full above, p. 170.

5) R. u. Benv., p. 80. 6) Br. Kipp., I, p. 132.

One other metaphor relating to musical form occurs in a letter of 1910, again to Kippenberg; Rilke rejoices at the completion of Malte: 'Der arme Malte ... ist ein Herz, das eine ganze Oktave greift: nach ihm sind nun nahezu alle Lieder möglich'.¹⁾ Fifteen years later Rilke again uses musical terms to describe Malte Laurids Brigge. Maurice Betz records the following conversation:

Ich bemerkte, daß die Worte 'leben', 'Geräusche', 'sehen' und 'Furcht' je an der Spitze der ersten Abschnitte stehen und so gewissermaßen die Tonart dieser ersten Stücke bestimmen. Rilke stimmte zu: 'Leben, sehen, Furcht, das sind die Themen dieser ersten Variationen der Erfahrung Maltes. Und jedes verlangt seinen Gegensatz, der erst seine wahre Bedeutung enthüllt ... Gegensatz - und gleichzeitig geheime Beziehung - zwischen dem Schein und der tiefen Wirklichkeit, zwischen dem Alltäglichen und dem Unausdrückbaren. 2)

The sentence 'Und jedes verlangt seinen Gegensatz ...' shows Rilke's grasp of a basic fact of musical form: the way, for example, in which the first and second subjects are contrasted, played against each other, as it were, in the exposition of the first movement of a symphony.

In the final years of his life Rilke borrows with increased subtlety and finesse from musical terminology. His words resemble perfectly timed musical ornaments, a little precious perhaps, but beautifully poised and measured. It is interesting to note here that, in describing the castle of Chantilly, he had used the phrase 'mit diesem ganzen Menuett des Raumes'³⁾ - as early as 1906.

During the Swiss years he turns to music in order to recreate in words the landscape of the Valais. He writes to Gide of the countryside surrounding the tower of Muzot:

... où les arbres et les choses se trouvent distribuées d'une manière si mélodieuse, qu'on pourrait dire d'eux que - par leur constellation réciproque - ils produisent de l'espace. 4)

1) Br. Kipp., I, p. 98; 25th March 1910. 2) Betz, p. 72.
3) Br. A., III, p. 25. 4) Rilke et Gide, p. 167.

Even his garden is experienced musically. He tells Gräfin Sizzo on 15th July 1922:

mein kleiner Garten hat sich so dankbar erwiesen, seine drei neuen Rosenparterres waren gutgestimmte Instrumente des Frühlings, da und dort versagte eine Saite und das Ganze stimmte noch ein wenig dünn an, - ein schütteres Lied, - aber doch schon ein kleines Rosen-Orchester immerhin ... fast ein jedes hatte schon seinen Ton und das Ganze fühlte sich, über die Zwischenräume hin, heiter zusammen in dem unbeschreiblichen Licht des Valais. 1)

Von Salis, too, quotes Rilke as saying of the 'Schloß-Allée' of Schloß Holligen in Bern, 'wie sie sich sang, choralig zu beiden Seiten'.²⁾ Similarly, in describing Schloß Berg to Nanny von Escher, Rilke speaks of 'die ganze verhältnismäßig harmonische Anlage des Parkes'.³⁾ Finally, Rilke describes the park at Weltrus, near Prague, to Gräfin Sizzo on 16th December 1923 as follows:

Diese Solo-Stimmen im Großen und Ganzen der orchestralen Disposition können von unbeschreiblicher Bezauberung sein, manchmal sind sie wie ein Solo der Stille, wenn man den übrigen Park in seiner vielfältigen Musik plötzlich aus dem Gefühl verliert ... 4)

Summing up, it may be said that, as is so often the case with Rilke, the ideas, the musical terms and expressions were, so to speak, given from the earliest years; but only gradually does he charge them with an ever-increasing intensity of meaning.

II - Musical terms as symbols of the poetic vocation

From his earliest years Rilke constantly uses musical images to evoke the poetic myth. At first he merely affects a well-worn literary convention. 'Lied' and 'Gesang' are synonyms for 'poem' - until the Paris years 'Gedicht' was too sober a term for the

1) Br. Sizzo, p. 28. 2) J.R. v. S., p. 62.
3) Br. A., V, p. 348. 4) Br. Sizzo, p. 52.

young Rilke. His early verse abounds with phrases like 'des Dichters Weise',¹⁾ 'des Dichters freien Sang',²⁾ 'des trauten / Gesanges altgewöhnte Art',³⁾ 'wie ohne Sang und ohne Sinn',⁴⁾ 'meine frühlingsverliehnen / Lieder',⁵⁾ 'ein kleines Lied',⁶⁾ 'die alten Lieder',⁷⁾ 'leise Lieder',⁸⁾ 'die göttliche Gabe des Lieds',⁹⁾ etc.

In Rückschau (July 1895) he writes:

Du Zeit, die keine Lieder hat,
wie hab ich dich gelebt? -
So sanglos war ich nie. 10)

And in Damit ich glücklich wäre (October 1896):

ein blondes Kind, das in Gedanken
das schönste meiner Lieder singt. 11)

Far more significant verses, Die armen Worte, die im Alltag darben

(6th November 1899) end with the lines:

sie sind noch niemals im Gesang gegangen
und schauernd schreiten sie in meinem Lied. 12)

A word with a stronger musical connotation than 'Lied' which Rilke uses very frequently indeed during the early years is 'Klang'. 'Klang', it appears, is an important element, perhaps the most important element in the making of verse. It is 'Klang' that distinguishes the life of the artist from the commonplace, non-artistic world. Along with the term 'Stimmung', 'Klang' is Rilke's favourite watchword; it is his aim, as he writes to Lou Andreas-Salomé on 1st August 1903, 'vieler Dinge Klang zu sein'.¹³⁾ Thus, in his Tuscan diary Rilke regrets those hours 'ohne den Klang, der über den Augenblick hinaus nachzittert'.¹⁴⁾ He tells Helene Woronin in 1899: '[daß ich] Alles aussprechen werde, was in meiner

1) S.W., III, p. 82 (1893). 2) Ibid. 3) S.W., III, p. 533.
4) S.W., III, p. 664. 5) S.W., III, p. 206. 6) S.W., III, p. 558.
7) S.W., I, p. 136. 8) S.W., III, p. 586. 9) S.W., III, p. 496.
10) S.W., III, pp. 508-9. 11) S.W., I, p. 106.
12) S.W., I, p. 148. 13) Brw. L.A.S., p. 76. 14) T.F., p. 21.

Kunst nach Klang und Klarheit drängt'.¹⁾ 'Klang' is intimately related to inspiration; at this early stage it tends to be opposed to that other necessary property of words - meaning. Thus he writes, again to Helene Woronin, in May 1899:

Ihre Sprache ist mir nur Klang - aber ich muß mir keinen Sinn dazu erfinden; es gibt Stunden, wo der Klang selber Bedeutung wird, und Bild und Ausdruck. 2)

Or, yet again, with reference to his Russian journey of 1900, he writes in his diary:

Denn dann war nur Klang in mir ... aber ich weiß kein Wort aus dem Gewebe dieser Klänge, ja, ich kann mich nicht mehr erinnern, ob sie mit Worten gingen. Dagegen kam es vor Kasan abends zum Lied ... Aber es schien mir wie ein Unrecht, meine ... Frohheit in diesen Worten auszusprechen, die damals gerade ihren Sinn an der täglichen Wirklichkeit verloren hatten. So war ich dankbar, als mein Klang erlosch ... 3)

- that is, 'Klang' is present at the conception of a poem or 'Lied'; Rilke speaks of 'ein kleines Klingen in mir',⁴⁾ of 'dieser Klang-Keim',⁵⁾ and tells Ellen Key: 'Ich muß auf das Klingen warten in der Stille und ich weiß, wenn ich das Klingen dränge, dann kommt es erst recht nicht'.⁶⁾ It is also mysteriously connected with the end of a poem. Telling Paula Becker-Modersohn of the origin of the poem Du blondes Kind - which he refers to as a 'Gesang' - he writes on 13th January 1901:

Und es war wirklich, als wären Sie ganz nah, - dort, wo meine Worte zu Ende gehn, am äußersten Saum des Klanges. Aber nun war mein Vers zu Ende. Verklang, versank, klang nach ... 7)

The course of a note played on a stringed instrument presents itself as the nearest parallel to this idea of the making of verse. In 1925 Rilke gave an account of how he wrote his poetry in a

1) Letters of R.M. Rilke to Helene ***, p. 156.

2) Letters of R.M. Rilke to Helene ***, p. 154.

3) T.F., p. 233. 4) Br. A., II, p. 88. 5) Ibid.

6) Br. A., II, p. 60; 13th Feb. 1903. 7) Br. A., I, p. 93.

conversation with Maurice Betz, without using specifically musical terms; what he here says throws, however, more light on what was meant by his use of the word 'Klang' a quarter of a century earlier:

- gleichsam improvisierend empfand ich einen Rhythmus, der durch mich lebendige Gestalt zu erhalten suchte. Wenn diese Bewegung in uns ist, dann ist die Darstellung nur mehr eine Sache des Gehorsams. 1)

'Klang' appears almost as frequently in the early verse as in the letters and prose. Sometimes it simply means 'sound' - 'und kein Klang ist noch zu zahm'.²⁾ Sometimes it is used to indicate an expressive power or quality, as in the Lieder der Mädchen: 'Und ließ den Klang in euch der Schönheit Scham / erstehn?'³⁾ Most often it appears as an important attribute of the poet, who, presumably, possesses in a heightened form that expressive 'Klang' which belongs to the maidens; thus poets are designated in the Stunden-Buch as 'Könige von Klängen'.⁴⁾ It is also the poet's task to tune in, so to speak, to 'Klänge': 'Ich möchte jedem Klänge / der mir vorüberrauscht, mich schauernd schenken'.⁵⁾

'Klang' is used symbolically in several poems written in 1900 in Berlin and Worpswede, most notably in lines written on 26th September:

So mußt du die Stunden verstehn:
wachsen und selten bang sein. -
Klang sein:
So wirst du über alle Saiten gehn. 6)

In verses written on the same day for Heinrich Vogeler, Schicksale sind (ich fühl es alle Tage), 'Klang' is seen as something which gives wholeness and unity to human artistic experience:

1) Betz, p. 112. 2) S.W., I, p. 164.
3) S.W., I, p. 174. 4) S.W., I, p. 290.
5) S.W., I, p. 147. 6) S.W., III, p. 697.

Denn wirklich ist noch nie etwas erlebt
 von allem wesenhaften Wunderbaren ...
 Das kam wohl alles über den und jenen -
 aber nicht ganz, ohne Zusammenhang.
 Wir wollen uns nach aller Ganzheit sehnen:
 wir wollen Klang. 1)

Sometimes, as in the poem quoted above, Saiten sind Brücken ..., 'Klang' (here in the plural), is conceived as something external to the poet, something over which he has no power, 'Klänge ... die uns nicht mehr sehen'.²⁾ Once, in another letter to Helene Woronin of 10th March 1899, Rilke, surprisingly, speaks of using 'Klang', which in the above contexts has always been involuntary and inspired, as a kind of conscious brake:

Ein jedes Wort ist wie ein wildes Roß, das mich aus dem Sattel
 schüttelt und mich ... eine Weile mitschleift ... Ich kann
 meine Worte Ihnen gegenüber nur zähmen, wenn ich ihnen den
 Klang wie eine Zügel anlegen darf ... 3)

From an early stage, too, Rilke is very fond of the image of player and instrument - most often the lute or the lyre, sometimes the violin or the harp - to symbolize the poet and his poetry. At first he uses this symbol also in a conventional and superficial manner. The very early collection, Lautenlieder (1893), contains the lines:

so greif ich denn zur Laute
 und klage ihr mein Leid. 4)

The following lines appear in the last poem of the series:

Freunde, gebt mir meine Laute
 als mein einzig Gut aufs Grab ...

wenn auch alle ihre Lieder
 in den Saiten schlummern dann -

Wenn mir selber dann auch ihren
 Klang zu leiten nicht mehr frommt,
 wird der Wind die Saiten rühren,
 immer - wenn der Frühling kommt. 5)

1) S.W., III, p. 698. 2) S.W., III, pp. 720-1.
 3) Letters of R.M. Rilke to Helene ***, p. 150.
 4) S.W., III, p. 65. 5) S.W., III, p. 66.

It is interesting to reflect that this theme, feebly and sentimentally though it is here treated, recurs twenty-nine years later very impressively in those maturer 'Lautenlieder', the Sonette an Orpheus. Three other early poems, dated 1894, use the same image in an equally superficial way:

Was sind Lieder, die die Saiten
meiner Leyer froh beseelen ... 1)

And:

Hat dich ein segnend Schicksal auserkoren
zur hehren Kunst, daß du es kühnlich wagst
der Leyer heilige Saiten zu berühren? ...
Und wärst du würdig selbst - hat niemals Gunst
und niedrer Zweck die Leyer dir bezwungen,
ist stets vom Herzen dir dein Lied erklingen
ein freies Opfer für die freie Kunst? 2)

Fluch des Frühlings uses this image to satirize the efforts of poetasters:

... - o Graus,
sie graben aus dem Schranke
die alte Leyer aus.

's will sie zum Spiel verleiten,
sie wissen nicht warum,
sie zerren an den Saiten,
den staubigen, herum. 3)

The image of the poet's lute, used this time with more feeling, appears again in a poem written in Viareggio in 1898:

Du bist die Landschaft, drin ich frei mich ging
und vieles hab ich in dir blühen sehen,
und ganz zutiefst muß eine Birke stehen,
daran ich lachend meine Laute hing.

Und bin nun stumm, und habe keine zweite.
Was klingt an mir, das ist der Kettenring,
der klirrt und klirrt, wenn ich die Arme breite. 4)

During the Berlin-Worpswede years Rilke develops and varies

1) S.W., III, p. 425. 2) S.W., III, p. 496-97.
3) S.W., III, p. 427. 4) S.W., III, p. 618.

this compound image of 'instrument-string-player' so frequently - no doubt owing to his musical experiences in Worpswede - that it may be said to be one of his favourite motifs. A poem from Advent, however, written as early as 1897, already uses this image in a more extended and integrated way than do the poems already quoted:

Wenn ich dir ernst ins Auge schaute,
klang oft dein Wort so kummerkrank
wie eine leise Liebeslaute,
die einsam einst ein Meister baute,
als seine Seele Sehnsucht sang.

Sie lernte seither leichte Lieder
und tönte gern zu Tag und Tanz, -
da greift ein Träumer ihre Glieder:
und wie erwachend weint sie wieder
das Heimweh ihres Heimatlands. 1)

Here already the motif is powerful enough to sustain the whole poem.

Sometimes, as in the Buch der Bilder poem Am Rande der Nacht

(January 1900), the poet compares himself to the string:

Ich bin eine Saite,
über rauschende breite
Resonanzen gespannt.

Die Dinge sind Geigenleiber,
von murrendem Dunkel voll;
drin träumt sich das Weinen der Weiber,
drin rührt sich im Schlafe der Groll
ganzer Geschlechter ...
Ich soll
silbern erzittern: dann wird
Alles unter mir leben,
und was in den Dingen irrt,
wird nach dem Lichte streben,
das von meinem tanzenden Tone,
um welchen der Himmel wellt,
durch schmale, schmachtende Spalten
in die alten
Abgründe ohne
Ende fällt ... 2)

Sometimes the poet is the instrument, waiting to be played - as in lines written on 24th March 1900, 'Warte wachsam, ob zu deinen

1) S.W., I, p. 133. 2) S.W., I, p. 400.

Saiten / Hände kommen, welche ewig sind',¹⁾ or in the following poem, written in Berlin-Schmargendorf on 21st March 1900:

Du hast mich wie eine Laute gemacht:
so sei wie eine Hand.
Du hast den Abgrund meiner Nacht
mit Saiten überspannt,
auf denen andre Hände leicht
der Schwindel überfiel;
so blieb es immer unerreicht,
von vielen Sternen überfunkelt, -
das andre Ufer, welches dunkelt
jenseits von meinem Saitenspiel. 2)

The same idea of the bridge with two banks is developed in a poem of November 1900. Here Rilke differentiates between the poet and his 'Klänge', which, emanating from him, take on an autonomous existence:

Saiten sind Brücken. Und man spannte
sie nur, wo unbekannte
Abgründe fielen, zwischen die Hänge.
Aber nur Klänge
gehen sicher auf Saitenspielen.
Wir bleiben einsam zurück am Ufer;
Winde und Wasser drängen dazwischen
und verwischen
mit ihrem Gedränge und Wehn
Winke und Rufe der zurückgewendeten Klänge,
die uns nicht mehr sehn ... 3)

Sometimes the poet feels himself to be the tone, the 'Klang', as in the lines:

sie harren bis ich töne ...
denn allen ihren Harfen bin ich Klang ... 4)

Or sometimes he is the player of the instrument:

Du schöne dunkle Laute, mir gegeben,
damit ich prüfe meine Meisterschaft, -
spielen will ich auf dir das Leben!
Dein Holz ist adelig und eben,
und deine jungen Saiten beben
von ihrer angespannten Kraft.

1) S.W., III, p. 677. 2) S.W., III, p. 676.
3) S.W., III, p. 720. 4) S.W., III, p. 597.

Ich spielte lang auf Kindergeigen
 und griff mich wund an schlechtem Draht, -
 jetzt ist das Instrument mein eigen
 auf dem sich meine Klänge zeigen
 und meine hellen Hände steigen
 in seine Saiten wie ins Bad ... 1)

Such images foreshadow Rilke's interest in the musician Orpheus with his lyre. But throughout his verse - as has often been demonstrated - mysterious figures anticipating the legend in its entirety appear. The earliest example is Der blinde Knabe in the Christusvisionen (1898). The boy, accompanied by his mother, passes from door to door singing 'das Lied, das ihm sein Leid verliehn'.²⁾

All who hear him weep as he sings: 'Alles Leben ist in meiner Laute'. A shadowy figure with a 'Saitenspiel' also appears in a poem from Mir zur Feier, Ich war ein Kind und träumte viel (May 1898). The girl who speaks is enthralled by his song; she knows his power is stronger than that of life:

Bei seiner Laute erstem Laut
 brach etwas mir entzwei.

Ich wußte, eh sein Sang begann:
 Es wird mein Leben sein.
 Sing nicht, sing nicht, du fremder Mann:
 Es wird mein Leben sein ...

Mein Schicksal singst du viel zu früh,
 so daß ich, wie ich blüh und blüh, -
 es nie mehr leben kann.

Er sang. Und dann verklang sein Schritt, -
 er mußte weiterziehn;
 und sang mein Leid, das ich nie litt,
 und sang mein Glück, das mir entglitt,
 und nahm mich mit und nahm mich mit -
 und keiner weiß wohin ... 3)

A more significant and mature poem from the Buch der Bilder, Der Sänger singt vor einem Fürstenkind (3rd October 1900) also represents the poet as a musician:

1) S.W., III, pp. 738-39.

2) S.W., III, p. 164.

3) S.W., I, p. 170.

Du blasses Kind, an jedem Abend soll
 der Sänger dunkel stehn bei deinen Dingen
 und soll dir Sagen, die im Blute klingen
 über die Brücke seiner Stimme bringen
 und eine Harfe, seiner Hände voll. 1)

Like the figures in Der blinde Knabe and Ich war ein Kind ...,
 the 'Sänger' is something of a Pied Piper:

Nicht aus der Zeit ist, was er dir erzählt,
 gehoben ist es wie aus Wandgeweben;
 solche Gestalten hat es nie gegeben, -
 und Niegewesenes nennt er das Leben ... 2)

Several critics have pointed to the St. Francis of the final
 section of the Stunden-Buch as a forerunner of the Orpheus of the
 Sonnets. In his hymn to the anonymous saint Rilke makes repeated
 use of the verb 'singen':

Und wenn er sang, so kehrte selbst das Gestern
 und das Vergessene zurück und kam ...

Und als er starb, so leicht wie ohne Namen,
 da war er ausgeteilt: sein Samen rann
 in Bächen, in den Bäumen sang sein Samen
 und sah ihn ruhig aus den Blumen an.
 Er lag und sang ... 3)

A series of three poems from the Neue Gedichte, David singt
 vor Saul, is devoted to another musician-poet in whose fate Rilke
 was interested. The first poem begins with a characteristic
 spatial image which recurs in several poems of the period (also
 with reference to music) and in the passage about Beethoven in
Malte Laurids Brigge:⁴⁾

König, hörst du, wie mein Saitenspiel
 Fernen wirft, durch die wir uns bewegen:
 Sterne treiben uns verwirrt entgegen,
 und wir fallen endlich wie ein Regen,
 und es bluhrt, wo dieser Regen fiel. 5)

David tries to soothe Saul by playing to him: 'Daß mein Klang dir

1) S.W., I, p. 437. 2) Ibid. 3) S.W., I, pp. 365-6.
 4) See below, Chapter V, p. 273.
 5) S.W., I, p. 488.

alles wiederbrächte' - but his music cannot rival the king's erotic achievements:

Doch auf welche Saiten
greif ich dir ihr dunkles Lustgestöhn? - 1)

Instead, David begs Saul to let him give up his music and live:

komm aus deiner Throne und zerbrich
meine Harfe, die du so ermattest ...
Laß mich nicht mehr bei der Harfe schlafen;
sieh dir diese Knabenhand da an:
glaubst du, König, daß sie die Oktaven
eines Leibes noch nicht greifen kann? 2)

In the end, however, music is victorious over life: 'Das Gewicht wird Geist' - through art. In conclusion, it may be said that Rilke uses musical terms to indicate the mysterious ascendancy of art in general over life; music possesses a wholeness, a unified order which does not occur in life as it is generally lived. Music is not confined to the present moment; it concerns itself with 'das Niegewesene', 'das Gestern' and 'das Vergessene'.

During the middle period of his life, Rilke only occasionally uses the terms 'Lied', 'Gesang', 'tönen', 'singen' to characterize the poetic activity. 'Klang', too, practically disappears from his vocabulary. Instead of declaring exuberantly, as he had done in 1898, 'Ich möchte jedem Klange ... mich schauernd schenken',³⁾ he tells Clara Rilke on 18th November 1900:

Ich bin immer noch am Anfang meiner Arbeitszeit und muß mich von dem Klang fernhalten, der ... fortführt in Feste, die ich nicht verdiene. 4)

It is, however, significant that Rilke resumes the use of musical terms in this sense after 1910, as he does, for example, in some fragmentary lines written in 1913: 'Die ich als Lehrling

1) S.W., I, p. 488.

2) S.W., I, p. 489.

3) S.W., I, p. 147.

4) Br. A., I, pp. 77-8.

verließ, die versuchten Saiten, / greif ich als Meisternder nun'.¹⁾

He uses 'singen' also occasionally during these years, as in Man muß sterben weil man sie kennt (1914):

Singe der Jüngling die tödlichen ...
 Aus seiner blühenden Brust
 sing er sie an ... 2)

The third of the Fünf Gesänge (also 1914) begins: 'Seit drei Tagen, was ists? Sing ich wirklich das / Schrecknis?'.³⁾ Verses written in July 1911 for Marthe Hennebert, beginning 'Deine Seele sing ich, die an mir erstandene' include the lines:

Seele, oh daß ich dich
 sänge, du steigende ... 4)

More significant is the image from a fragmentary elegy, Soll ich die Städte rühmen, dating from the period of the beginning of the Elegies, Duino 1912:

Sage mir keiner, daß ich die Gegenwart nicht
 liebe ... Auch bei dem leisesten Auftrag
 säng ich sie gerne. Doch vermut ich, sie will nur,
 daß ich vibriere wie sie. Einst tönte der Dichter
 über die Feldschlacht hinaus; was will eine Stimme
 neben dem neuen Gedröhn der metallenen Handlung
 drin diese Zeit sich verringert mit anstürmender Zukunft.
 Auch bedarf sie des Anrufes kaum, ihr eigener
 Schlachtlärm
 übertönt sich zum Lied ... 5)

In the Elegies themselves, as various critics have pointed out, the poet's task is conceived of as an aural as well as a visual one: 'Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn ...'; 'Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden'; 'Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf aufhob vom Boden ... '

1) S.W., II, p. 395.

2) S.W., II, p. 85.

3) S.W., II, p. 88.

4) S.W., II, p. 383.

5) S.W., II, pp. 385-6.

And:

So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest,
die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,
die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.
Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir ... 1)

Or, the second elegy begins: 'Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir, / ansing ich euch ...'.²⁾ The third elegy, too, opens with the same term: 'Eines ist, die Geliebte zu singen ...';³⁾ and the magnificent start to the seventh elegy depends very much upon the ear:

Werbung nicht mehr, nicht Werbung, erwachsene Stimme,
sei deines Schreies Natur; zwar schrieest du rein wie der
Vogel,
wenn ihn die Jahreszeit aufhebt, die steigende, beinah
vergessend,
daß er ein kümmerndes Tier und nicht nur ein einzelnes Herz
sei ...
Wie er, so
würdest du wohl, nicht minder - , daß, noch unsichtbar,
dich die Freundin erführ, die stille, in der eine Antwort
langsam erwacht und über dem Hören sich anwärmt ... 4)

In the final years, however, Rilke uses musical images far more frequently, and gives them a depth of meaning and symbolic significance which was missing in the early verse. Like horse and rider in the eleventh sonnet (first part), the Orpheus of the Sonnets is at one with his lyre - with the all-important difference that Rilke does not need to ask, as he did in that sonnet, 'Aber sind sie's?'.⁵⁾ In the Sonette Rilke very frequently employs the verbs 'singen' and 'tönen': 'O Orpheus singt!';⁶⁾ 'Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt ...';⁷⁾ 'lerne / vergessen, daß du aufsangst. Das verinnt. / In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch ...';⁸⁾ 'Der sang und der hörte ...';⁹⁾ 'sie sings, sie

1) S.W., I, p. 687; the first elegy. 2) S.W., I, p. 689.

3) S.W., I, p. 693. 4) S.W., I, p. 709.

5) S.W., I, p. 738. 6) S.W., I, p. 731; I, pt. I.

7) S.W., I, p. 733; V, pt. I. 8) S.W., I, p. 732; III, pt. I.

9) S.W., I, p. 744; XX, pt. I.

sings!';¹⁾ 'Dort singst du noch jetzt ...';²⁾ 'singender Gott';³⁾
 'Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner ...';⁴⁾ 'Sei
 immer tot in Eurydike - , singender steige';⁵⁾ 'Nur dem
 Aufsingenden säglich';⁶⁾ 'Singe die Gärten, mein Herz ... singe
 sie selig, preise sie, keinem vergleichbar';⁷⁾ 'Ordne die Schreier,
 singender Gott';⁸⁾ 'Denn sie regte / sich völlig hörend nur, da
 Orpheus sang.';⁹⁾ 'Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier / sich
 tönend hob ...'.¹⁰⁾ When a nominal form is used, it often has a
 verbal force about it, as for example in the famous lines:

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
 nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
 Gesang ist Dasein. 11)

Or again:

Einzig das Lied überm Land
 heiligt und feiert ... 12)

Other aural, but not specifically musical images appear equally
 frequently in the Sonette. Rilke is particularly fond of the words
 'Hören' and 'Stimmen'. The first sonnet employs a strong visual
 translation of an aural image:

und da ergab sich, daß sie nicht aus List
 und nicht aus Angst in sich so leise waren,

 sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
 schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
 kaum eine Hütte war, dies zu empfangen, ...
 da schufst du ihnen Tempel im Gehör. 13)

The eighteenth sonnet begins: 'Hörst du das Neue, Herr / dröhnen
 und beben ...';¹⁴⁾ and the final sonnet (of the first part),
 treating the legendary power of Orpheus, includes the lines:

1) S.W., I, p. 744; XXI, pt. I. 2) S.W., I, p. 748; XXVI, pt. I.
 3) S.W., I, p. 732; II, pt. I. 4) S.W., I, p. 747; XXVI, pt. I.
 5) S.W., I, p. 759; XIII, pt. II. 6) S.W., I, p. 764; XIX, pt. II.
 7) S.W., I, p. 765; XXI, pt. II. 8) S.W., I, p. 769; XXVI, pt. II.
 9) S.W., I, p. 770; XXVIII, pt. II. 10) Ibid.
 11) S.W., I, p. 732; III, pt. I. 12) S.W., I, p. 743; XIX, pt. I.
 13) S.W., I, p. 731. 14) S.W., I, p. 742.

und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör. 1)

The same sonnet ends:

Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. 2)

A poem written on the evening before Rilke started to compose the
Sonette uses the same idea of listening:

Mehr als die Stürme, mehr als die Meere haben
die Menschen geschrien ... Welche Übergewichte von Stille
müssen im Weltraum wohnen, da uns die Grille
hörbar blieb, uns schreienden Menschen. Da uns die Sterne
schweigende scheinen, im angeschrienen Äther!
Redeten uns die fernsten, die alten und ältesten Väter!
Und wir: Hörende endlich! Die ersten hörenden Menschen. 3)

Verses written on the 23rd February 1922 use a similar image;
indeed, throughout his late poetry Rilke adopts the attitude of a
blackbird on a lawn, head cocked, listening for subterrestrial
worms:

Vielen erneut sie das heimliche Hören und steigert
jeden Anklang an sie der geklärten Natur. 4)

Sometimes, however, the poet does not presume to 'listen'; he is
only the mouth that speaks or sings:

Wir sind nur Mund. Wer singt das ferne Herz
das heil inmitten aller Dinge weilt? ...
5)

Or again:

weder Brücke kann ich sein, noch Ziel.
Höchstens Mund dem Wagnis eines Lautes,
der mich unbedingt überfiel. 6)

In the French verse, too, 'chant', 'chanson' and 'chanter'
occur frequently, along with other musical images, but only seldom
does Rilke apply them exclusively to the poet's activity, as he had

1) S.W., I, p. 748. 2) Ibid. 3) S.W., II, p. 135.
4) S.W., II, p. 139. 5) S.W., II, p. 144.
6) S.W., II, p. 292.

done as early as 1906 in the lines:

O chant éloigné, suprême lyre,
qui ne se donne qu'à celui qui ardemment
et sans repos supporte et endure
de son effort le long et doux martyre
O chant qui naît le dernier pour conclure
l'enfance non terminée, le coeur d'antan. 1)

The following lines illustrate this use of 'chanter' in the late verse:

Où je ne voulais que chanter
il m'a été accordé
l'honneur de la vie. 2)

Or:

Ce soir mon coeur fait chanter
des anges qui se souviennent ... 3)

And:

Si l'on chante un dieu
ce dieu vous rend son silence ... 4)

Finally, this same use of 'singen' and 'chanter' is also to be observed in the letters, particularly in the late years. With reference to his French verse Rilke on one occasion speaks of 'der Gesang dieses Rühmens'⁵⁾ and on another he tells Arthur Fischer-Colbrie of his debt to the Valais - which he hopes to repay with his Quatrains Valaisans - beginning with the words: 'Ob ich gleich sonst selten unmittelbar aus den Anlässen der Umgebung heraus tönend geworden war ...'.⁶⁾ In the same letter he uses that favourite word of the early years, 'Klingen', to characterize the Quatrains; and a few months later he explains again:

nie (seit Prag) hatte ich mich wie hingerissen gefühlt, eine erlebte Umgebung unmittelbar im Gedicht zu rühmen, sie zu 'singen'. 7)

1) S.W., II, p. 693. 2) S.W., II, p. 701. 3) S.W., II, p. 517.
4) S.W., II, p. 520. 5) Br. A., VI, p. 85.
6) Br. C., II, p. 502; 18th Dec. 1925.
7) Br. A., VI, p. 376; 20th March 1926, to Eduard Korrodi.

Other letters to Baladine use the same term: on 16th December 1920 he writes 'vous, oh amoureuse de la terre et du ciel que je chante!'¹⁾ And again, on 6th June 1921: 'ne croyez-vous pas que nous gagnons beaucoup en forçant notre douleur à ne chanter que ce que nous sommes?'²⁾ A letter of 14th November 1925 mentions 'un de ces sentiers valaisans qui n'aboutissent à rien et que j'ai chantés;³⁾ and, lastly, a letter of 26th November 1925 to Sophy Giaque describes her paintings with the words 'quel accord, quel chant!', and continues:

Et comment parler cette langue qui reste muette, à moins qu'on la chante éperdument, sans aucune velléité de se faire comprendre ... 4)

III - Recurrent musical themes and images

(a) Lied.

The third group consists of recurrent musical themes or images which have some kind of meaning or significance distinct from that of the second group, that is, the terms used - often identical in both groups - are neither mere synonyms, nor symbols for the poet's task. Those instances in which Rilke seems to imply a connection between the two groups are especially interesting. The attempt to examine the nature of the relationship between the poet's 'Singen' and that of the non-poetic world must be left to a later chapter; for, in the long run, Rilke's use of musical terminology bears directly upon his idea of the whole relationship between poetry and music. The most important recurrent motif is 'Lied'; but Rilke also employs the names of various musical instruments as a kind of motif, the

1) R.M.R. et Merl., p. 129. 2) R.M.R. et Merl., p. 354.
 3) R.M.R. et Merl., p. 545. 4) Br. C., II, p. 490.

most important of these being 'Geige'.

First, 'Lied': three main recurrent types of 'Lied' can be distinguished - folk-song, the singing of a mother to her child, and singing in church. These can be related directly to the three classes of music to which Rilke was most susceptible: folk-music, chamber music and sacred music. The early writings, poetry and prose, teem with references to song, most of which are literal, that is to say, Rilke is speaking of people actually singing. Very often he has folk-song in mind, as, for example, in the tale Die Geschwister (1899) when he describes a scene similar to that depicted in Aufzeichnung: ein Abend (also 1899):

da wandte sich der energische Rezek, der eine große Furcht vor diesen leisen weichen Stunden hatte, wohl an das versonnene Mädchen und sagte mit harter Stimme: 'Loisinka, spiel sie uns etwas'. Und aus der Wandnische, wo Luisa saß, rauschten wie Flügelschläge die langen Töne eines Harmoniums, und die schlichten Volkslieder machten die Menschen noch leiser und einsamer. Es wurde immer dunkler um sie her, und sie mochten sich vorkommen wie Abschiednehmende, die einander zuwinken und sich doch nicht mehr erkennen ... Bis das Lied mitten im Klange brach und das zitternde Verstummen des Harmoniums verschmolz mit Luisas zaghaft ausbrechendem Weinen. Dann befahl Rezek: 'Spiel sie doch was Heiteres ...' Aber Luisa kannte nur ein paar Volkslieder, und der Bruder sagte: 'Unser Volk hat keine lustigen Töne. Seine liebsten Lieder sind wie vor dem Weinen'. 1)

As Clara Mágr - and Demetz before her - have pointed out, this passage gives an arbitrary interpretation of Czech folk-music, which is famous for its high spirits, not its melancholy:

Dieses Betonen des Melancholischen gehört aber nicht dem slavischen Volkslied an sich, sondern vielmehr Rilkes eigener jugendlicher Gefühlswelt an, es spricht vernehmlich auch aus der Mehrzahl der Gedichte in den Bänden Traumgekrönt (1897) und Advent (1898). Wo immer das Thema Gesang und Lied angeschlagen wird, ist es fast stets mit Wehmut, Sehnsucht, Trauer verbunden, auch noch in der Gedichtsammlung Mir zur Feier von 1899. 2)

1) S.W., IV, p. 182.

2) C.M., p. 18.

The same tale provides a bizarre example of Rilke's well-known visual and spatial imagination; a hurdy-gurdy plays a tune from

Der Bettelstudent:

Die Töne aber kamen nach gequältem Ächzen wie ein Rülpsen aus den trockenen Orgelkehlen, schienen emporzuschnellen und wie unsichtbare Lassoleinen an den verschiedenen Hälsen zu ziehen, welche in ganz unglaublicher Länge aus allen Lucken und Küchenfenstern herauswuchsen und als ein bizarrer architektonischer Schmuck die Kahlheit der Wände unterbrachen. 1)

A similar and even more lurid version of the same image is to be found in the 1904 text of Die weiße Fürstin:

Doch in Sarzana, in der Kathedrale,
da sangen sie. Was sag ich, singen? Nein,
auch das war Schreien: wie mit einemale
an Siebenhundert und die Orgel schrien.
Sie knieten, Fräulein. Ihre Hälse waren
wie Stengel von Rhabarber, stimmenstrotzend ...
..... Sie aber schrien, es war,
als zöge Gott sie an dem obern Ende
der langen Stimme wie an langem Haar ... 2)

Der Liebende (first drafted 1898/9) also stresses the sadness of Czech folk-music; this extract provides yet another good example of Rilke's faculty for translating aural experiences by visual terms:

Ein trauriges slavisches Volkslied weht wie Rauch den Lichthof herauf. Es ist, als ob das Lied sich auf die Fußspitzen stellte, um über Dächer und Türme zu schauen ... irgendwohin. 3)

Most of the many references to song in the early verse are also to folk-song. Folk-song forms the central theme of three poems from the collection Larenopfer (first published 1895). The first of these, Volksweise, is a simple little poem, marred neither by the affectation nor the sentimentality that so often characterizes Rilke's early verse:

1) S.W., IV, p. 159. 2) S.W., I, p. 216.
3) S.W., IV, p. 235.

Mich rührt so sehr
böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
macht sie es schwer.

Wenn ein Kind sacht
singt beim Kartoffeljäten,
klingt dir sein Lied im späten
Traum noch der Nacht.

Magst du auch sein
weit über Land gefahren,
fällt es dir doch nach Jahren
stets wieder ein. 1)

The second is entitled Das Volkslied; but its sub-title, 'Nach einer Kartonskizze des Herrn Liebscher', suggests - as Clara Mágr observes²⁾ - that its origin was purely visual:

Es legt dem Burschen auf die Stirne
die Hand der Genius so lind,
daß mit des Liedes Silberzwirne
er seiner Liebsten Herz umspinnt.

Da mag der Bursch sich süß erinnern,
was aus der Mutter Mund ihm scholl,
und mit dem Klang aus seinem Innern
füllt er seine Fiedel voll.

Die Liebe und der Heimat Schöne
drückt ihm den Bogen in die Hand,
und leise rieseln seine Töne
wie Blütenregen in das Land.

Und große Dichter, ruhmberauschte,
dem schlichten Liede lauschen sie,
so gläubig wie das Volk einst lauschte
dem Gotteswort von Sinai. 3)

Certainly this is a less successful poem than Volksweise; but the two images underlined here are more typical of Rilke's later poetry than is that 'schlichtes Lied' in its entirety. The third poem, Das Heimatlied is sentimental in tone and of little significance:

Vom Feld klingt ernste Weise;
weiß nicht, wie mir geschieht ...
'Komm her, du Tschechenmädchen,
sing mir ein Heimatlied.' ... 4)

1) S.W., I, p. 39.

2) C.M., p. 17.

3) S.W., I, p. 40.

4) S.W., I, p. 68.

Two further references to folk-song in Larenopfer may be noted.

The last verse of the patriotic poem Land und Volk runs:

[Gott ...]
 Gab dem Burschen all, den braven,
 in die rauhe Faust die Kraft,
 in das Herz - die Heimatlieder. 1)

Freiheitsklänge, which begins with a rousing 'Böhmens Volk!', contains the lines:

Tief in Herz und Sinn in treuer
 Hoffnung senk die Liedersaat ... 2)

Verses written in 1896 (Für die Sängerin Frau Julie Kopacsi) reveal a similarly martial influence of song upon the young Rilke:

Diese Lieder, feuertrunken,
 voll von Kraft und voll von Schwung,
 weckten in der Brust den Funken
 glühender Begeisterung.

Auf schloß sich das Herz verstohlen,
 einzog kühn das Ungarlied ... 3)

In Leben und Lieder, too, (1894) stereotyped references to 'Lieder' occur, as in the following lines from Vorbei:

sind all die frohen Lieder
 auf ewig nun verhallt?

Und doch durchs Herze leise
 mir immerfort noch zieht
 die zarte, liebe Weise -
 das alte schöne Lied! 4)

Or a verse from Lieder des Zigeunerknaben begins:

Wenn der Wind durchs Buschwerk streicht
 hör ich wieder alte Lieder ... 5)

The frequency with which the terms 'Lied' and 'Volkslied' appear in Rilke's early writings leads Clara Mágr to suppose that he began to appreciate music through his love of folk-song:

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 1) S.W., I, p. 23. | 2) S.W., I, p. 45. |
| 3) S.W., III, p. 519. | 4) S.W., III, p. 9. |
| 5) S.W., III, p. 86. | |

Das gesungene Lied, und wie es scheint, besonders das Volkslied, mag der eigentliche Kern von Rilkes jugendlichem, sich langsam entwickelndem Musik-Erleben gewesen sein. 1)

All the evidence in the early verse, however, indicates that Rilke's early impression of folk-song was exclusively literary and emotional, not musical.

To turn to the second type of 'Lied': the theme of a mother playing and singing to her child occurs several times in the early writings. On this subject Clara Mágr writes:

Von Musikpflege im elterlichen Hause kann kaum die Rede sein; die Mutter spielte zwar etwas Klavier, in ihrem Nachlaß waren noch einige Noten: Walzer und kleinere Stücke, - also das übliche Klavierspiel der damaligen 'höheren Tochter'. 2)

Nevertheless she decides: 'In Rilkes früher Lyrik und Prosa findet sich gelegentlich die klavierspielende Frau, wohl eine Reminiszenz an das mütterliche bescheidene Musizieren'.³⁾ In view, however, of the way in which the young Rilke ridicules this kind of music-making in Ewald Tragy,⁴⁾ his use of this theme looks less like 'Reminiszenz' and more like an attempt to recreate the ideal mother, the 'Maman' of Malte Laurids Brigge. One of the poems which I have called the 'music-poems', Aus einer Kindheit from the Buch der Bilder, deals with this theme:

Und als die Mutter eintrat wie im Traume,
erzitterte im stillen Schrank ein Glas ...
Dann schauten beide bange nach dem Klavier,
denn manchen Abend hatten sie ein Lied,
darin das Kind sich seltsam tief verding. 5)

Lines from the poem already quoted, Das Volkslied, touch on the same theme:

Da mag der Bursch sich süß erinnern
was aus der Mutter Mund ihm scholl ... 6)

1) C.M., p. 14. 2) C.M., p. 12. 3) C.M., pp. 12-13.
4) See above, Chapter II, p. 117, note 3).
5) S.W., I, p. 385. 6) S.W., I, p. 40.

In the poem Der blinde Knabe (1898) the mother of the boy who sings appears; and finally, some verses written in Berlin (1897/8) run:

Und meine Mutter war sehr jung
und sehnte viel und lachte selten,
und ihre leise Lieder wellten
so traurig in der Dämmerung. 1)

The mother-child theme also appears in two of the early prose tales. Ernst Land in Die Geschwister (1899) dreams of his dead mother:

Seine Gedanken ... knieten hin vor einer kleinen, traurigen
Frau, von der er nichts wußte, als daß sie weiche, slavische
Lieder sang ... 2)

And Harald in Die Letzten (1898/9) recalls his childhood in conversation with his mother:

'Alles weiß ich ... Bis ganz zurück ... Und - als du oft
weintest ... O ich weiß noch. Und als du kleine, leise
Lieder spieltest in der Dämmerung, - kannst du sie noch? ...
Freilich, das ist lang. Und doch, ich fühle genau, wie es
war. Als ob ein Glänzen glitte durch die Dunkelstunde, ein
Aufleuchten, ein letztes Lächeln der Dinge vor dem Einschlafen:
so war dein Lied. Und einmal, als ich ganz leise zu dir trat
..., da nanntest du mich ... Jérôme ... Und das paßte so gut
zu dem, was du spieltest ... das war wie das Lied selbst ...'
3)

The evocation of such sentimental moods and emotions has clearly very little to do with music; and yet this early association of such feelings with music cannot be discounted. The phrases 'Als ob ein Glänzen glitte durch die Dunkelstunde ... ein letztes Lächeln der Dinge vor dem Einschlafen' are interesting, for they raise again a point already noted above in Chapter One, namely Rilke's tendency to personify the human voice and to relate it to 'Dinge'.⁴⁾ He is fond of the idea of 'das Singen der Dinge'. Some lines akin in spirit to the Tuscan Diary, written in Florence on 9th May 1898, employ this image:

1) S.W., III, p. 586.

2) S.W., IV, p. 209.

3) S.W., IV, pp. 269-70.

4) See above, pages 44-45.

Und jeder Rhythmus, der verschwiegen
 aus stillen Wiesen aufgestiegen,
 schien innig sich dir anzuschmiegen ...
 Und mir geschah: die Welt verginge;
 du lächelst: Sieh, was ich dir bringe, -
 und trägst das letzte Lied der Dinge
 und ihre letzte Lichte her ... 1)

The same idea is touched upon in a line from Vorfrühling (1899/1900); the page, who has been given 'ein Silbersaitenspiel' by the 'schwarze Herzogin' answers her question, 'So sieht aus allem Dir ein zweiter Sinn, / ein stilleres Geständnis ...?' with the words:

Ein jedes Ding ist nur der Anbeginn / von einem Lied ... 2)

Verses from the most significant of the Worpswede 'music-poems', Ich bin bei euch ..., should also be quoted here:

In jedem Ding ist ein Gefangener.
 Geh hin, Musik, zu jedem Ding und führe
 aus jedes Dinges jeder Türe,
 die lange bange waren, - die Gestalten ... 3)

The motif of church-song, unlike the two previous motifs, continues to occur in Rilke's verse up to and during the period of the Neue Gedichte. In the Gebete der Mädchen zur Maria Rilke wrote:

In deiner Kirche ist es kühl.
 So kommen wir gegangen
 und bleiben Alle bang und schwül
 und ohne festliches Gefühl
 bei dir im schwarzen Chorgestühl,
 wo wir als Kinder sangen. 4)

The first convincing evidence that song had made an impact upon the young Rilke is to be found in the prose story König Bohusch of 1899. The phrasing which he here employs curiously anticipates with its visual imagery his description in the letter to Gräfin Dietrichstein of 26th June 1917 of the singing of the nuns on the 'Fraueninsel'

1) S.W., III, p. 616. 2) S.W., III, pp. 391-92.
 3) S.W., III, p. 705. 4) S.W., III, p. 243.

in the Chiemsee:¹⁾

An dem Tage vor dem christlichen Leidensfreitag - und nur an diesem Tage - sickern die Stimmen der Nonnen ganz leise durch die Altarmauer und senken sich wie ein fernes Wehklagen auf die wenigen Beter. Dann geht ein Lauschen, ein banges Atem-einhalten, ein Erschauern durch die kleine Gemeinde. 2)

Bohusch, inside the church, listens for the voice of his own saint:

Er hatte den Ton ihrer Stimme nicht vergessen und glaubte immer ganz bestimmt, ihren Gesang in dem fernen Chorlied zu erkennen. Er fing ihn auf und löste ihn aus dem Ganzen los, wie einen Seidenfaden aus verblaßten Geweben. Er nahm ihn gleichsam vorweg und ließ nur den Rest zu den anderen Lauschern gelangen. Aber heute wußte er beim ersten Ton: sie fehlte. Und wie seine Furcht es leugnen möchte, er wußte: sie fehlte. Und er lehnte sich weit vor, und seine Angst spähte und erwürgte jedes kleinste Geräusch - aber immer sicherer war ihm: sie fehlte, und endlich in grenzenloser Bangigkeit streckte er die Hände aus, weit, weit - und lauschte mit allen Fingerspitzen ... sie fehlte ... 3)

This vivid and effective piece of prose writing is, incidentally, most interesting as an early example of the importance of 'Angst' in Rilke's life and work; here again it may be noted, the images are markedly visual. Another description of singing in church has already been quoted from Die weiße Fürstin;⁴⁾ there, too, Rilke attempted to give shape to his 'Angst', but never succeeded in transcending exaggerated melodrama.

Two poems from the Neue Gedichte also make use of this theme.

Lines from Die Konfirmanden (1903) run:

Und es war still, als der Gesang begann:
Wie Wolken stieg er in der Wölbung an
und wurde hell im Niederfall; und linder
denn Regen fiel er in die weißen Kinder. 5)

The essentially spatial image of 'das steigende Lied',⁶⁾ as Rilke calls it in verses of 1899, appears again in Béguinage, written

1) See above, Chapter I, p. 40. 2) S.W., IV, p. 135.

3) S.W., IV, p. 136. 4) S.W., I, p. 216; see p. 197 above.

5) S.W., I, p. 387. 6) S.W., III, p. 699; see below, Chapter V,
p. 260.

after a visit to Brussels in 1907:

Dort knieen sie, verdeckt mit reinem Leinen,
so gleich als wäre nur das Bild der einen
tausendmal im Choral, der tief und klar
zu Spiegeln wird an den verteilten Pfeilern;
und ihre Stimmen gehn den immer steilern
Gesang hinan und werfen sich von dort,
wo es nicht weitergeht, vom letzten Wort,
den Engeln zu, die sie nicht weitergeben. 1)

As has already been observed, 'Steigen' is a word often used by Rilke in writing on music;²⁾ the theme 'das steigende Lied' had occurred in the verse as early as 1896, when, in a poem from the series Venedig, he wrote: 'Und ein Lied an harrenden Stufen ...'.³⁾ A poem written in July 1899 contains the line 'wie um einen steigenden Ton';⁴⁾ and a stage direction for Spiel (1898) reads:

Auch ihre Stimmen, die am Anfang des Gesangs hilflos und leise
sind, nähern sich, werden breiter, einiger und steigen schließlich,
wie Opfersäulen licht, in die Himmel. 5)

Many years later, Rilke was to develop the 'steigen' image in his Strophen zu einer Fest-Musik, written on 10th March 1915:

Wohin reicht, wohin die Stimme der Menschen,
wenn sie emporklingt? Schwingen,
schwingen die Himmel von ihr? Oder verbringt sie
immer ein schwindender Wind? 6)

The image of the 'Ruf-Stufen' is already familiar from Rilke's descriptions of his musical experiences.⁷⁾ It appears again in one of the poems from Aus dem Nachlaß des Grafen C.W. (November 1920):

O erster Ruf wagrecht ins Jahr hinein - ,
die Vogel-Stimmen stehn.
Du aber treibst schon in die Zeit dein Schrein,
o Kukul, ins Vergehn -

Da: wie du rufst und rufst und rufst und rufst,
wie einer setzt ins Spiel
und gar nicht baust, mein Freund, und gar nicht stufst
zum Lied, das uns gefiel.

1) S.W., I, p. 535. 2) See above, Chapter I, pp. 49-50.
3) S.W., III, p. 564. 4) S.W., I, p. 183.
5) S.W., III, p. 384. 6) S.W., II, p. 98.
7) See Chapter I, 46, 49; also Chapter III, p. 149.

Wir warten erst und hoffen ... Seltsam quer
durchstreift uns dieser Schrei;
als wär in diesem Schon ein Nimmermehr,
ein frühestes Vorbei - 1)

A poem of 17th March 1921, In Oster-Ei-Form, uses the same image
of steps:

0
das Proben
in allen Vögeln geschiehts.
Horch, die kleine Treppe des Lieds,
und oben:
noch nichts 2)

A similar image appears in a French poem, Rossignol (1922):

O charmant troubadour
de la nuit qui te hante,
tu brodes l'échelle sonnante
sur son abîme de velours.

C'est toi la voix des sèves
qui dans les arbres se tait;
Mais à nous, Rossignol, tes élèves,
tu imposes le même secret. 3)

The image of 'Steigen' used in connection with music, bird-song,
bells and fountains is, however, also met with in the early verse.

The poem Nächtliches Bangen ends:

Doch der Zauber ist vernichtet
seh ich, wie die Nacht entflieht,
und wie eine Lerche schlichtet
bis zum Himmel Lied auf Lied. 4)

One of the Mädchenlieder poems contains the lines:

Und licht wie aus der Nacht der Nester
das Lärchenlied zur Stille steigt,
steigt unser Singen ... 5)

And some verses written in Westerwede in 1901 run:

Nur eine Stimme wie auf Stufen
steigt aus dem Abend in das All:
die Sterne kommen, angerufen
von einer einzigen Nachtigall.

1) S.W., II, pp. 126-7; my italics. 2) S.W., II, p. 462.
3) S.W., II, p. 639. 4) S.W., III, p. 507. 5) S.W., III, p. 589.

Ihr Ruf scheint aus der Welt zu reichen,
 bis weit in das was kommen soll,
 mit einer Stärke ohne gleichen,
 als wären Wipfel von neun Eichen
 des singenden, des Vogels voll ... 1)

To return to the theme of singing in church: two further poems, both belonging to Rilke's Paris period, but both far removed from the style of his Neue Gedichte, make use of this image. Unimportant poems they may be; yet they have a pleasing spontaneity about them. The first, Sexte und Segen, was written on Capri in 1907; it describes the singing of nuns:

Hat das Blut nur das Horchen des Ohres
 auf einmal lauter durchronnen?
 Oder traten die Nonnen
 hinter das Gitter des Chores?

Sie haben noch nicht begonnen.
 Sie sind vielleicht noch nicht da ...

Da flieht ganz ferne ins Ungefähre
 ein Ton:
 als ob es der letzte wäre.

Und dann wieder, als ob man sich täusche
 und als hörte niemand hin,
 kommt die Stille und die Geräusche
 vom Weiterrücken und Niederknien ...

Aber da singen und singen sie schon:
 singen wie seit vielen Stunden,
 mit den armen müden Munden
 an das lange Lied gebunden
 und geschleift von Ton zu Ton;

singen wie seit vielen Jahren,
 Jahren die ohne Ende waren;
 singen wie mit ihren Haaren,
 wie mit dem was man verbarg.
 Ihre Stimmen haben lichte
 halbverwischte Angesichte ...

1) S.W., III, pp. 749-50.

Plötzlich geht aus allen eine
 ganz allein hervor, empor - :
 eine bleiche leichte kleine,
 zu dem Wunder, zu dem Wohle - .
 Und sie hält sich wie das Hohle
 einer Muschel Gott ans Ohr. 1)

This poem's images - indubitably vivid, but at times exaggerated to the point of distortion - relate it closely to the world of the passage quoted above from König Bohusch. The second poem, from the series Nonnen-Klage, also reverts to the easy lyricism of the early verse:

Herr Jesus - du hast alle
 Frauen, die du nur willst.
 Was liegt an meinem Schalle,
 ob du ihn nimmst und stillst.

Er verliert sich im Geräusche,
 er zerrinnt wie nichts im Raum.
 Was du hörst sind andre; täusche
 dich nicht: ich reiche kaum

unten aus meinem Herzen
 bis in mein Gesicht, das singt ... 2)

To cite all the other instances of Rilke's use of 'Lied', 'Gesang', 'Sang' and 'singen' would be quite impossible. In general, however, it may be stated that he means by 'song' a spontaneous way of expressing life and the processes of life, something that goes far deeper than speech as it is normally spoken - an attitude that tallies closely with his reactions, observed in the first chapter, to actual experiences of song. It has already been noted, too, that 'Klang' had for the young Rilke a predominantly expressive quality; indeed it is clearly through their intensity of expression that the two kinds of 'Singen', actual singing and the metaphorical 'Singen' of the poet, are connected.

1) S.W., II, p. 24.

2) S.W., II, p. 32.

In Das Christkind (1897) the child, sharing her food with birds, wishes she could sing: 'Ihr ward so froh und so selig, daß sie hätte singen mögen, wenn sie nur ein recht schönes, würdiges Lied gewußt hätte'.¹⁾ Rilke's feeling for the mysterious anonymous origin of song has already been remarked upon in Chapter One;²⁾ two further extracts from the early prose stress this same characteristic. In Heiliger Frühling (published in 1897) the following lines occur:

Karsky genoß den leuchtenden Dank der Märchenaugen mit wonnigem Bangen. Dann schritt er ~~(feldein)~~ weiter. Erst als er weit im Freien war und der hoher Himmel mit feierlicher Stille ^{kleines} über ihm lag, bemerkte er, daß es unablässig sang. Es war ein ^{kleines} altes, seliges Lied. 3)

And a passage from the original version of Der Drachentöter (1901) runs:

Und später hörte man sie singen. Sie sang ein Lied, das sie noch nie gesungen hatte, und niemand im Schlosse kannte es ...
4)

Another reference to song from König Bohusch emphasises once again its expressive strength:

Ein Feld, wissen Sie ... Und der Abend dahinter ... Oder so ein Steinbruch ... Von dem grauen, kahlen Berg rollen die kleinen Kiesel herunter in die Schuttmulde. Wie das klingt. Ja, das ist auch ein Lied; und unten sitzen Männer ... Und die jüngeren von ihnen vergessen manchmal und heben leise zu singen an, kein ausgelassenes Lied, bewahre, irgend eins, das zum Takt paßt, 'Kde domov muj' oder so was. Und dann horchen alle ... 5)

In the early writings it is not only 'Mädchen', 'Knaben', 'Kinder' and 'Engel', 'die Sehnsucht', 'die Wünsche' and 'die Träume' that sing, but clocks, lamps, tea-cups, the sea, the stars, the evening, the world, the wind, streams, woods and 'die Dinge' - they all sing. Even death is referred to in verses written in

1) S.W., IV, p. 71. 2) See above, Chapter I, pp. 50-51.

3) S.W., IV, p. 490. 4) S.W., IV, p. 682. 5) S.W., IV, p. 115.

Berlin in October 1899 as 'die spitze, singende Flamme'.¹⁾ It is, however, most frequently in connection with maidens and angels that Rilke employs the word 'Lied'. The following examples are taken from the Lieder der Mädchen (Viareggio, May 1898):

ihres alten Lächelns entsinnen
sie sich wie eines alten Lieds ... 2)

And - here Rilke stresses the sadness of song again:

sie lauschen und es singt wohl eines
ein wehes Lied vom Wiedersehn.
(14th September 1897) 3)

And:

haben die Sehnsucht, die traurig macht
wie ein Lied gelernt. 4)

Other verses from the same cycle use the terms 'Melodie' and 'Klang' as well; in the following passage Rilke represents the natural expressive song of the maidens as receiving its death blow upon their marriage:

Die Welle schwieg euch nie,
so seid ihr auch nie still
und singt wie sie;
und was tiefinnen euer Wesen will,
wird Melodie.

Und ließ den Klang in euch der Schönheit Scham
erstehn? ...

Die Lieder kamen, wie das Sehnen kam,
und werden langsam mit dem Bräutigam
vergehn. 5)

One of the poems from the series Die Bilder entlang (1898, inspired by drawings and book illustrations by Ludwig von Hoffmann) also treats the theme of a singing maiden:

1) S.W., III, p. 663.

2) S.W., I, p. 172.

3) S.W., I, p. 177.

4) S.W., I, p. 179.

5) S.W., I, pp. 173-4.

Aus deinem Haar,
 aus des Gewandes Falten,
 aus deinem Gang
 fühl ich deinen verhallten
 Gesang,
 Mädchen, und weiß, wie er war ...

Einsam hast du gesungen, -
 man siehts.
 Alle Linien deines jungen
 Leibes zittern, halb bezwungen
 von der Liebe des Lieds. 1)

Two verses from Gebete der Mädchen zur Maria run:

Und wir wollen uns erheben
 wie ein Glanz und wie ein Lied. 2)

The same theme reappears in the Buch der Bilder poem, Von den Fontänen (14th November 1900):

... in bleichen
 aus fremden Mädchen steigenden Gesängen,
 die überfließen aus der Melodie
 und wirklich werden und als müßten sie
 sich spiegeln in den aufgetanen Teichen ... 3)

In the early verse song is also, more or less in conformity with tradition, the mode of communication of angels, or, far more, it is the stuff of which they are made; one of the poems from Engellieder (February 1898) contains the lines:

und sie tragen die goldenen Geigen,
 und die Schönsten dürfen nie schweigen:
 ihre Seelen sind aus Gesang.
 Immer wieder müssen sie
 klingen alle die dunkeln Chorale,
 die sie klangen vieltausend Male ... 4)

One of the Geschichten vom lieben Gott (1900), Von einem, der die Steine belauscht - here again Rilke uses a strikingly visual image - ends:

In Mänteln und Mitren standen die Heiligen da, und die Engel
 gingen mit ihren Gesängen wie mit Krügen voll glänzenden
 Quells unter den dürstenden Sternen umher, und es war der
 Himmel kein Ende. 5)

1) S.W., III, p. 626. 2) S.W., III, p. 243. 3) S.W., I, p. 456.
 4) S.W., III, p. 217. 5) S.W., IV, p. 350.

Das Marienleben (1912) - which Rilke regarded as something of an 'Erzeugnis seiner zweiten Leyer'¹⁾ - makes constant use of the theme of the angels' song. The following examples are all taken from this cycle: 'O was muß es die Engel gekostet haben, / nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint';²⁾ 'Dann sang der Engel seine Melodie';³⁾ 'Dann sang er lob ...';⁴⁾ 'und achtete auf englischen Gesang';⁵⁾ 'Mann, knie hin und sieh mir nach und sing';⁶⁾ 'Die Engel aber nahmen sie zu sich / und stützen sie und sangen seliglich'.⁷⁾ A poem from the Buch der Bilder uses the same image:

und ihres sanften Liedes Stimmen wagen
sich aus den vielen wirren Übergängen
nicht mehr zu heben zu den klaren Klängen. 8)

As was the case above with the second group, Rilke makes most liberal use of the theme 'Lied' in the early years, 1898-1901; during the middle years, too, he continues to use it, but far less frequently. Even in the Stunden-Buch, the theme 'Lied' etc. is only one of several, as in the lines:

und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang. 9)

Addressing 'God', Rilke writes: 'du Lied, das wir mit jedem Schweigen sangen';¹⁰⁾ or 'Du bist die Silbe im Gesang';¹¹⁾ or 'sei Erde jetzt und Abendlied'.¹²⁾ The Buch der Bilder series, Die Stimmen (1906), gives the word 'Lied' a very different, new and realistic connotation; the Titelblatt to this series contains the lines:

- | | |
|--|----------------------|
| 1) Betz, p. 247 (letter of 28th May 1926). | 2) S.W., I, p. 667. |
| 3) S.W., I, p. 670. | 4) S.W., I, p. 671. |
| 5) S.W., I, p. 679. | 6) S.W., I, p. 681. |
| 7) S.W., I, p. 680. | 8) S.W., I, p. 418. |
| 9) S.W., I, p. 253. | 10) S.W., I, p. 268. |
| 11) S.W., I, p. 276. | 12) S.W., I, p. 305. |

Und weil alle sonst, wie an Dingen,
an ihnen vorbeigehn, müssen sie singen.

Und da hört man noch guten Gesang.

Freilich die Menschen sind seltsam; sie hören
lieber Kastraten in Knabenchören ... 1)

Other Buch der Bilder poems in which the term 'Lied' is still used are Von den Fontänen, Musik, Aus einer Kindheit, Die Konfirmanden. In the Neue Gedichte the word 'Lied' appears still less frequently, in poems referred to elsewhere, Béguinage, Die Genesende, Die Insel der Sirenen and Fremde Familie. The poem Das Bett also contains the lines:

... da tritt
vor den Chor der Nächte, der begann
ein unendlich breites Lied zu sagen,
jene Stunde auf ... 2)

What is perhaps the most notable example of Rilke's continued use of the word 'singen' during the years 1910-1915 occurs in the lines Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens (1913):

blüht ein unwissendes Kraut singend hervor ... 3)

In the same year, too, he uses 'Gesang' to denote the expressiveness of the dancer, Sacharoff's, movements. He writes on 21st October to Clotilde Sacharoff:

und darin mag er Ihnen in einer wunderbaren Sicherheit
gegenüberstehen, er, in dem der Tanz Rede ist, Gesang, wie
Sterne singen, die sich unendlich rühren ... 4)

In the final years of his life, however, Rilke gives once more to 'singen' the prominent position that it had occupied in his early verse; he uses it both to indicate the poet's activity and, more widely, to signify a natural mode of expressing man's inward feelings. Thus he writes in 1922 to Gräfin Sizzo, uttering a

- 1) S.W., I, p. 448. 2) S.W., I, p. 626.
3) S.W., I, p. 94; see below, Chapter VI, p. 366.
4) Klaus W. Jonas, Rilke u. Clotilde Sacharoff (my italics).

somewhat reactionary wish, 'Daß einer auf seinem angeborenen Platz aufsänge, sei es auch hinter einer Maschine oder am Pflug'.¹⁾ And, again to the Gräfin, he writes on the same topic on 12th November 1925:

es ist fast selten, einem ernstlich Leistenden gegenüber zu sein, der in seiner eigenen Stille steht, oder einfach mitten in seiner Melodie, neben dem redlichen Schlag seines Herzens!
2)

Similarly, he tells her once again, on 6th January 1923, that the effect of the death of a beloved relative can be such, 'als ob unser Herz eine neue Sprache gelernt hätte, ein neues Lied, eine neue Kraft!'.³⁾

In the Sonette an Orpheus, this use of 'singen' appears three times, with reference to the Russian horse, to the earth in Spring and to the sarcophagi in Arles:

Der fühlte die Weiten, und ob!
Der sang und der hörte ... 4)

And:

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie sings, sie sings! 5)

And, lastly:

Euch, die ihr nie mein Gefühl verließ,
grüß ich, antikische Sarkophage,
die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein wandelndes Lied durchfließt. 6)

'Singen' appears frequently in the French verse with this expressive meaning. The collection Les Quatrains Valaisans (1924) contains the lines:

1) Br. Sizzo, p. 19; 17th March 1922. 2) Br. Sizzo, p. 75.
3) Br. C., II, p. 380. 4) S.W., I, p. 744.
5) S.W., I, p. 744. 6) S.W., I, p. 737.

La petite cascade chante
pour cacher sa nymphe émue ... 1)

and the lines:

Pays qui chante en travaillant,
pays heureux qui travaille ...

Pays qui se tait, car le chant des eaux
n'est qu'un excès de silence,
de ce silence entre les mots
qui, en rythmes, avancent 2)

Another poem, Source, from the collection Exercices et Évidences

(Paris, July 1925) makes use of the same theme:

Parle, ô source, toi qui n'est pas humaine,
chante, ô source, tes pleurs! ...

Est-ce de la peine, ton chant? O dis-moi, est-ce
quelque état inconnu? 3)

The poem Pour une autre 'source' (Paris, July 1925) also employs
this image:

Multiple chant, qui rend à nos oreilles
l'équivalent, sans perte, d'un chemin ... 4)

The earth and the flowers 'sing' again now, too; Printemps (March
1924) begins:

O mélodie de la sève
qui dans les instruments
de tous ces arbres s'élève - ,
accompagne le chant
de notre voix trop brève. 5)

Various scattered poems of the final period also use the motif
'Singen', as for example the dedicatory lines written on 27th
August 1926:

Wieviel Zögern unterbricht das Leben:
Singt einer auf, so stimmt der Andre ein ... 6)

Or the lines:

Wenn du die eigne Stimme steigen hörst
so singt die Welt, so klingen deine Sterne. 7)

-
- 1) S.W., II, p. 563. 2) S.W., II, p. 568. 3) S.W., II, p. 608.
4) S.W., II, p. 609. 5) S.W., II, p. 542. 6) S.W., II, p. 278.
7) S.W., II, p. 242.

The theme of water as a 'wandelndes Lied'¹⁾ turns up on several occasions; a poem beginning Heitres Geschenk von den kältern / Bergen (Muzot, 16th June 1924) concludes:

Überall unter verstaubten
Büschen
lebendiger Wasser Gang;
und wie sie selig behaupten,
Gehn sei Gesang. 2)

In the German verse the earth 'sings' too; some lines recalling the opening of the seventh elegy and written in May 1924 run:

Wie sich die gestern noch stummen
Räume der Erde vertonen;
nun voller Singen und Summen:
Rufen und Antwort will wohnen. 3)

Some verses dating from 10th March 1926 use the same image:

Ach, zwischen unseren Zeilen singt die Erde
und reißt uns weiter vom Geräusch zum Ton. 4)

Here the two uses of 'singen', the poetic and the expressive, are seen to be intimately related; the poet, it seems, needs natural 'song' to raise his own 'song' to its highest level. Finally, the following French verses suggest this same idea:

Rose qui, silencieuse, surpasse
en se mêlant à l'air, les chants ... 5)

To sum up the second and third groups: during the early years Rilke uses musical images profusely. Up to and beyond the period of the Stunden-Buch musical images still appear, but the verb 'singen' is beginning to be superseded by such verbs as 'malen', 'bauen' and 'bilden'. A phrase from one of the Neue Gedichte quoted above, 'ein Lied zu sagen'⁶⁾, is characteristic of the

1) See above, p. 213, note 6). 2) S.W., II, p. 167.
3) S.W., II, p. 163. 4) S.W., II, p. 269.
5) S.W., II, p. 720. 6) See p. 212, note 2).

changes taking place in Rilke's imagery during the Paris years; from now on, as F.W. Wodtke points out, he prefers the terms 'sagen' and 'nennen' to the earlier 'singen', to indicate the language of the poet:

An die Stelle des subjektiven Verfügens über die Sprache, wie es für seine Jugenddichtung kennzeichnend ist, in der es im wesentlichen darum ging, die 'armen Worte, die im Alltag darben, die unscheinbaren Worte' in ihrem eigentlichen Wesen zu erneuern, sie ins Lied zu erheben ... tritt jetzt die Haltung der Anerkennung der Sprache als einer objektiven, historisch gewordenen Wirklichkeit, der sich umgekehrt als bisher der Dichter zu unterwerfen, der er zu dienen und die er nicht mehr durch sein 'Lied', sondern durch Arbeit und Lernen zu erneuern hat. 1)

In the early writings, 'Lied', 'Klang' and 'Gesang' were terms borrowed from music and applied to his verse; in the poetry of his later years, 'singen' and 'chanter' transcend their musical origin in order to take on an independent life and an inner meaning. Only in this sense can one claim with Wodtke that poetry and music are one in the Sonette; musical terms are now the most appropriate images for the making of poetry; the poet is he who 'sings'.

(b) Musical Instruments

Names of musical instruments recur frequently throughout Rilke's writings. Often he employs them in a different way from that indicated above in the discussion of the second group - not solely, that is, as symbols for the poet's task. It is significant that more odd references to out-of-the-way instruments, the piccolo, spinett etc. occur in the early verse, whereas in his later years Rilke concentrates on a few common instruments, violin, harp, or

1) Das Problem der Sprache beim späten Rilke.

organ, using each term as a highly symbolic recurrent motif.

Rilke had a life-long interest in stringed instruments. Instances of his use of the theme 'Saite' have already been cited; sometimes he employs 'Saite' on its own, sometimes he relates it to a particular stringed instrument, violin, harp, lyre or lute, or often the generic 'Saitenspiel'. As early as 1895 the young Rilke wrote in one of the Larenopfer poems:

... in Kerkereinsamkeiten
weck ich meiner Seele Saiten
glücklich wie einst Dalibor. 1)

A poem from Advent, written a year later, makes use of a similar metaphor:

Dann ist die Sehnsucht dir erwacht,
stolz zu entfliehn den eitlen Schreiern,
die plump, mit Händen, blöd und bleiern,
auf deiner Silberseele leiern
das irre Lied, das sterblich macht. 2)

During the years around 1900 Rilke makes constant use of the 'Saite' motif. Thus one of the poems in the series Die Bilder entlang (1898) begins:

Sieben Gefühle aus Silber sind
über deine dunkelspiegelnde Seele gespannt.
Sieben Saiten der Sehnsucht ... 3)

The first verse of Die Kreuzigung (1899) ends:

Da ist das Weh wie eine Hand
auf ihren sehr gespannten Sinnen, -
und Jener, den sie dienend lieben,
geht wie ein letzter Ton aus sieben
silbernen Saiten in das Land. 4)

The same image appears in many of the Worpsswede poems, as, for example, in Gebet (4th October 1900):

ich nannte Dich, den alle Kinder kannten,
den alle Saiten überspannten ... 5)

1) S.W., I, p. 35. 2) S.W., I, p. 132. 3) S.W., III, p. 623.
4) S.W., III, p. 661. 5) S.W., III, p. 701.

Or in Ritter, Welt und Heide (31st October 1900):

von tausend Händen auf tausend Saiten
wird ihm auf einmal die Welt gespielt ... 1)

Or again in Sturm (21st October 1901):

wenn seiner Widersacher Sehnen
im Kampfe sich metallen dehnen,
sind sie wie Saiten seinen Fingern
und - Menschen werden Melodien. 2)

This last passage may be compared with the last two lines of a poem
Mädchen (20th July 1899):

Und ihre tastenden Gedanken gehn
durch die Madonnen wie durch Mandolinen. 3)

It may also be compared with a Buch der Bilder poem, Der Wahnsinn,
written four months after Mädchen:

Ich trat in die Gasse hinaus und sieh:
die ist mit Saiten bespannt;
da wurde Marie Melodie, Melodie ... 4)

Another poem, one of a series inspired by Böcklin's paintings, uses
a 'Saitenmotiv' that recalls the Stunden-Buch lines, 'Um ihret-
willen heben Mädchen an / und kommen wie ein Baum aus einer Laute':⁵⁾

Die Frau geht wie aus ihrer Laute.
Die sicher hinter ihr geht, baute
ihren Gesang wie Stein auf Stein.
Die dritte, ihnen anvertraute,
die beinah in den Himmel schaute,
reißt das Gebaute wieder ein.

Mit ihrer Geste Saiten streifend,
die aufgespannt auf Winden sind,
geht sie durch Wiesen, selbst ein Wind ... 6)

These verses, in their turn, anticipate one of the most haunting of
the Neue Gedichte - Orpheus, Eurydike, Hermes. So, it is interesting
to note, does yet another passage from Spiel (1899), Vorfrühling;
here Rilke's vivid spatial imagination conceives of the song's

1) S.W., III, p. 708.

2) S.W., III, p. 726.

3) S.W., III, p. 646.

4) S.W., I, p. 376.

5) S.W., I, p. 261.

6) S.W., III, pp. 729-30.

'trail' being found in the strings of the lute:

Das ist: als müßt ich Eures Liedes Spur,
wenn noch die warme Laute leise wellt,
entdecken in den halbverhallten Saiten,
und langsam den verlaßnen Klang durchschreiten,
der hinter mir zerfällt ... 1)

The passages quoted above show that Rilke's interest in stringed instruments was by no means merely abstract and as it were a professional exploitation of an idea, but that he was genuinely fascinated by these instruments, both as shapes and as symbols. The phrase, 'und kommen wie ein Baum aus einer Laute' suggests another source of interest: the sight of the richly glowing wood of a stringed instrument and his immediate appreciation of its provenance. This can be seen clearly in some verses written at the time of the first set of Worpsswede music-poems, on 21st March 1900; by their enthralled 'Innigkeit' these verses do much to explain Rilke's constant taking-up of this theme and the way in which he treats it, especially in such fragments as 'So wurden wir verträumte Geiger:

... Aufgebaut ist das Saitenspiel
aus dem unentheiligten Holz
eines Baumes, der in Stürmen fiel.
Der bei Tage stolz
seine Sinne entzog der Zeit.
Und nur wenige wußten, daß Dunkelheit
seiner Blüten schweres Geschmeid
zu flutenden Düften schmolz ...

Aber der Spiegel des Holzes war
nicht erregt,
nur wie von Abendwinden bewegt:
aderadlig und klar ... 2)

This same fascination is expressed in dedicatory lines written in 1907:

Wie dunkeln und rauschen im Instrument die Wälder seines Holzes.³⁾

1) S.W., III, p. 393. 2) S.W., III, p. 675. 3) S.W., II, p. 209.

References to one stringed instrument in particular, the violin, appear in Rilke's work long before there are any convincing signs of a real enthusiasm for music in general having been aroused in him. In Einig (1897) a mother speaks with her sick son:

'Auch die Bilder hängen noch so, wie du es bestimmt hast.
Über deinem Bett "Der Geiger" von Hans Thoma. Du hast ihn ja
so geliebt als Knabe. Liebst du ihn noch?' Der Kranke
nickte kaum.

'Was spielt er wohl? Glaubst du. Ich glaube, er spielt
dein Heimatlied'.

Der junge Mann atmete hastig: 'Meine Kindheit spielt er,
Trauer spielt er und Entsagung'. 1)

The tale Die Geschwister (1897-8) also connects violin-playing with the emotions, sorrowful ones in particular; Rilke refers here to the legend upon which Smetana's opera Dalibor is based:

'Also das ist der berühmte Hungerturm. Der Ritter Dalibor
hat da drinnen aus lauter Sehnsucht die Geige spielen gelernt.
Das war doch hier?'

'Ja', erwiderte Rezek, 'aber ich glaube immer, er hat das
Geigen schon früher getroffen. Die Sehnsucht singt selten'.
2)

'Geige' and 'Fiedel' appear in the very early verse, too, as for instance in the Lieder des Zigeunerknaben (published 1894); here the violin produces a cheerful sound:

Wenn nach Tages Plag und Müh
lockend froh die Geigen tön'ten ... 3)

A poem already referred to twice above, Das Volkslied, uses a characteristic image; a boy fills his fiddle with his innermost feelings:

und mit dem Klang aus seinem Innern
füllt er seine Fiedel voll ... 4)

Another stringed instrument, the harp, also symbolizes this emotive 'Innigkeit'; a poem from Mir zur Feier (1898) implies a

1) S.W., IV, pp. 90-91.

3) S.W., III, p. 87.

2) S.W., IV, p. 190.

4) S.W., I, p. 40.

contrast between the world evoked by the sound of the harp and the everyday world:

Und schon fern an des Tages scharfen
Gestaden standen die Stunden mit Harfen,
und ich sah, wie sie aus ihrem Spielen,
ohne zu zielen,
ihre teuersten Töne warfen,
daß sie auf meiner Fährte Dielen
wie erloschene Rosen fielen ... 1)

Similarly, a poem written in 1897 contains the lines:

bis mir dein Spiel ein jedes Echo löste,
das hinter meines Herzens Harfen harrt ... 2)

Or again, the young king of the Buch der Bilder poem, Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine, detests the effeminate sound of the harp:

Der haßte Frühling und Frauenhaar
und die Harfen und was sie sagen. 3)

Or, the Stunden-Buch monk asks:

Wer lebt es denn? Sind das die Dinge, die
wie eine ungespielte Melodie
im Abend wie in einer Harfe stehn? 4)

And finally, in the Capreser Aufzeichnungen the verses occur:

Wie, wenn ich jetzt aus diesen Einsamkeiten
die Hände hübe ...
ob sie nicht eine Harfe fänden: Saiten
um Dir in ihnen wieder nah zu sein? 5)

To return to the 'Geigenmotiv': verses from Dir zur Feier (1897) already employ the image of player and instrument. Here the violin is life, played upon by fate:

Leg du auf meine Lebensgeige
die Hände an des Schicksals Statt, -
daß ich vergesse, was für feige
Töne jede Saite hat.

Lehr mich ein Lied. Ein Lied, das zage
wie Glückserinnerung beginnt.
Ein Lied für meine Feiertage,
die ohne alle Hymne sind. 6)

1) S.W., III, p. 261. 2) S.W., III, p. 586. 3) S.W., I, p. 421.
4) S.W., I, p. 317. 5) S.W., II, p. 330. 6) S.W., III, p. 183.

In one of the Geschichten vom lieben Gott, Der Bettler und das stolze Fräulein, life is again compared with a violin; the narrator refers to a poem by Lorenzo de' Medici:

Im Triofono wird, wie in den meisten Liedern jener Zeit, das Leben gefeiert, diese Geige mit den lichten, singenden Saiten und ihrem dunklen Hintergrund: dem Rauschen des Blutes. 1)

This genuine and strong fascination for both the 'idea' and the form of the violin is revealed clearly during the Berlin-Worpswede years. Rilke develops the motif frequently, in odd diary poems, in the Buch der Bilder and in the Stunden-Buch, inventing variations between player and instrument, hand and string, similar to those remarked upon above with reference to the poet's lute or lyre.²⁾ In poems written around 1900, the violin is often linked with expressive emotions and especially with 'Sehnsucht':

Meine Angst kam wie ein Kind zu Ruh.
Eine Sehnsucht stand auf in den Geigen ... 3)

Or:

Bald wohnte es in meinen Zweigen ...
wie Sehnsucht und wie hundert Geigen
und saß und sang ... 4)

There is for Rilke something essentially feminine about such feelings:

daß alle Geigen
ihm Schwestern sind. 5)

Another poem of 1900, In Stunden, da ich voll der Bilder bin, uses the violin once more to symbolize life; the image of the 'filled' violin appears again here:

1) S.W., IV, p. 381. 2) See above, p. 183 ff.
3) S.W., III, p. 462. 4) S.W., III, p. 656.
5) S.W., III, p. 692.

Mein war das Leben, das ich meine, nie.
 Ich trage seine sanfte Melodie
 vorsichtig in den Übervollen Geigen,
 um meine Schale manchmal hinzuneigen
 zu jungen Lippen ... 1)

Sometimes, as has been seen, Rilke uses 'geigen' to indicate the poetic activity; sometimes he merely hints at this analogy:

Immer allein ist, welcher geigt, -
 und bei den Andern ist der schlanke Spieler
 der Allerschweigendste, der schweigt. 2)

The 'Geigenmotiv' occurs several times in the Stunden-Buch, as for example in the monk's letter (5th October 1899, Die Gebete):

Doch liebe ich die Dinge,
 die im Licht,
 auf Farben spielend, wie auf vielen Geigen
 der Zeit sich zeigen und ihr das verschweigen,
 was ihren Wurzeln Wert ist und Gewicht. 3)

Other verses,

sie bleiben in der Häuser Schweigen
 wie in der kranken Brust der Geigen
 die Melodie, die keiner kann, 4)

develop the image of the 'full' violin, filled with a melody which is then unable to escape. Again, the songs of old Timofei in the Geschichten vom lieben Gott are 'in ihm eingeschlossen, wie in einer verstaubten Geige'.⁵⁾ Two further references employ the idea of the fiddle expressed in the Geschichten, 'diese Geige mit ... ihrem dunklen Hintergrund: dem Rauschen des Blutes'. The first of these appears in the original draft of the Buch von der Pilgerschaft:

wie auch die Geigen Schweigen meinen,
 wenn ihre Stimmen, welche weinen
 an banger Tagen sich vereinen
 dem reißenden Geräusch der Zeit. 6)

1) S.W., III, p. 720.

2) S.W., III, p. 704.

3) S.W., III, p. 361.

4) S.W., I, p. 388.

5) S.W., IV, p. 319.

6) S.W., III, p. 754.

The second formed the original conclusion to the Buch von der Armut und vom Tode:

Wann aber wirst Du, großer Geigenbauer,
noch eine Geige bilden so wie ihn,
und ihre Dunkel mit dem Regenschauer
seliger Saiten überziehn?

Es tönen Viele. Tönen im Gewirre ...

Du bist die Hand, die in die Geigenböden
versenkt das heimliche Geräusch der Welt ... 1)

Four Buch der Bilder poems make use of the 'Geigenmotiv'.

One of these, Am Rande der Nacht, has already been referred to; a second, Der Sohn (12th April 1900), contains an evocative hymn, oddly inappropriate in the context of the rest of the poem, and described by E.M. Butler as a 'queer musical incantation', a 'strange little charm':²⁾

... So wurden wir verträumte Geiger,
die leise aus den Türen treten,
um anzuschauen, eh sie beten,
ob nicht ein Nachbar sie belauscht.
Die erst, wenn alle sich zerstreuten,
hinter dem letzten Abendläuten,
die Lieder spielen, hinter denen
(wie Wald im Wind hinter Fontänen)
der dunkle Geigenkasten rauscht.
Denn dann nur sind die Stimmen gut,
wenn Schweigsamkeiten sie begleiten,
wenn hinter dem Gespräch der Saiten
Geräusche bleiben wie von Blut;
und bang und sinnlos sind die Zeiten,
wenn hinter ihren Eitelkeiten
nicht etwas waltet, welches ruht ... 3)

The lines 'die Lieder spielen, hinter denen / ... der dunkle Geigenkasten rauscht' again show Rilke's enthusiasm for the violin; but it is, of course, his imagination rather than his ear which has been caught. Again he stresses a connection between music and silence; again he uses his favourite notion of

1) S.W., III, p. 771. 2) E.M. Butler, pp. 132-3.
3) S.W., I, p. 427.

'Blut'.

In all of the examples given above of Rilke's use of the 'Geigenmotiv', his interest had been aroused either by the visual form of the instrument or by its symbolic idea or by both of these aspects. Occasionally, however, it is the actual sound that has attracted his attention. The most striking and important evidence of this is to be found in the famous lines from the first elegy, where it is the tones of a violin that impress the poet with his 'Auftrag':

..... Es hob
sich eine Woge heran im Vergangenen, oder
da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich hin ... 1)

This idea of the 'Auftrag' inherent in the tone of the violin can be traced back in Rilke's verse. It occurs as early as 1899 in another of the above mentioned Buch der Bilder poems, Mondnacht. This poem was written for Hans Thoma's sixtieth birthday, and appears to have been inspired by Thoma's painting Der Geiger; it ends with the lines:

und eine Geige dann (Gott weiß woher)
erwacht und sagt ganz langsam:
Eine Blonde ... 2)

A more mature poem, Der Nachbar (? 1902/3), also from the Buch der Bilder, has a violin-playing neighbour as its subject; it is probable that this poem originated in Rilke's Russian experiences:

Fremde Geige, gehst du mir nach?
in wieviel fernen Städten schon sprach
deine einsame Nacht zu meiner?
Spielen dich hunderte? Spielt dich einer?

1) S.W., I, p. 686. 2) S.W., I, p. 372.

Giebt es in allen großen Städten
solche, die sich ohne dich
schon in den Flüssen verloren hätten?
und warum trifft es immer mich?

Warum bin ich immer der Nachbar derer,
die dich bange zwingen zu singen
und zu sagen: Das Leben ist schwerer
als die Schwere von allen Dingen. 1)

A poem written in Westerwede in 1901 also includes the sound of a violin amongst those 'Dinge, die den Dichter anrühren':

und dir wurde deine Oberfläche
von den tausend Händen umgelegt,
die sich immerfort an dir bemühen ...
aus den Winden wachsen diese Hände ...
aus dem Rot, dem Silber und dem Grün,
aus dem nahen Anruf einer Geige ... 2)

One poem of the Parisian period mentions a musical 'Auftrag'.

In one of the Neue Gedichte, Fremde Familie (1908), the lines occur:

Denn eine Stimme, wie vom vorigen Jahr,
sang dich zwar an und blieb doch ein Geweine ... 3)

Vor Weihnachten 1914 and Die große Nacht, both written in 1914, in a frame of mind close to that expressed in Bestürz mich, Musik!, also make use of this theme:

Und war dein Blick zu voll, so bog ein Ton
sich dir ans Ohr ... 4)

And:

Oder es sang eine Stimme und reichte ein Stück weit
aus der Erwartung heraus ... 5)

References to the violin, without any suggestion of 'Auftrag', continue to appear infrequently in Rilke's later writings. Two fragmentary poems, dating from 1909 and 1913 respectively, again connect the theme 'Geige' with 'Schweigen'; Rilke shows himself fascinated alike by the silence of the untouched violin in its

1) S.W., I, pp. 392-3. 2) S.W., III, pp. 745-6.

3) S.W., I, p. 588. 4) S.W., II, pp. 97-8. 5) S.W., II, p. 74.

case and by the silence after the last vibration of sound has faded into the distance. The fragment written in Paris 1909 ends with the powerful lines:

... Herr: denn mein Verließ
schlägt Schweigen nieder; nicht der Geigen Schweigen,
Schweigen von Schreien fällt bei mir und ascht
endlos herab aus der Gewölbe Bug. 1)

And a fragment from the Fünf Sonette für Grete Gulbrandsen contains the verses:

Die Geige schweigt; wer aber hat den Ton
unkenntlich aus der Nachtluft aufgetrunken? 2)

Finally, the violin appears several times in the latest years. Now the word 'Geige' has become a true symbol: into the single word is compressed a host of connotations, all that Rilke had ever felt or thought about the instrument in earlier years. The most important reference comes from the ninth elegy, from the splendidly triumphant passage beginning 'Preise dem Engel die Welt ...'. Here the violin is an important symbol of the timeless validity and transcendent power of the poet's work; this passage brings to mind lines from the poem Musik of 1918, 'Innigstes unser, das uns übersteigend, hinausdrängt':³⁾

Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos
und unser,
wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,
dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding - , und jenseits
selig der Geige entgeht ... 4)

The three last references occur in the French verse. In Souvenirs de Muzot (February 1924) the following lines appear:

Mais même ce vide, si nous le tenons
bien contre nous, s'échauffe et s'anime,
et l'Ange, pour le rendre légitime,
l'entoure doucement d'un violon. 5)

1) S.W., II, p. 372. 2) S.W., II, p. 403. 3) S.W., II, p. 111.
4) S.W., I, p. 719. 5) S.W., II, p. 646.

In the verses Printemps (March 1924) from Vergers, Rilke uses the familiar literary image of death playing the violin. As has been observed above, he had already indicated a similar symbolic relationship between music and death by referring to death in an early poem as 'die spitze, singende Flamme'. In Printemps we read:

En hiver, la mort meurtrière
entre dans les maisons;
elle cherche la soeur, le père,
et leur joue du violon ... 1)

Rilke paid his final tribute to the violin in verses written in Lausanne some three months before his death:

En musique seulement il y a de semblables surprises
quand au milieu d'une phrase trop indécise
monte le brusque sanglot d'un violon.
Ainsi dans un chant longtemps chargé de vie triste,
il se fit une place pour l'abandon
dont mon coeur était le soloïste. 2)

References to keyboard instruments in Rilke's writings are few and far between when contrasted with the references to stringed instruments. The only keyboard instrument which plays a rôle comparable with that of the numerous stringed instruments in his stock of favourite motifs is the organ; and in his allusions to it he dwells chiefly on the sound it produces, without making a symbol of the instrument itself, as he had done in the case of the violin. Maurice Betz, however, records one striking visual image used by Rilke in a conversation with him in the Luxembourg garden in Paris:

'Wie einzigartig, unvergleichlich, ist doch dieser Himmel über Paris!' rief er [Rilke] aus ... 'Man fühlt, wie der schöne Garten seinem großen Himmel entgegenstrebt, und ringsumher belebt ihn das Volk der Rauchfänge - gleich den Pfeifen eines riesigen Orgelwerks - mit menschlicher Gegenwart!' 3)

As was suggested in Chapter One, it may certainly be said that Rilke's interest in music was first aroused through what he heard in

1) S.W., II, p. 545. 2) S.W., II, p. 743. 3) Betz, p. 146.

church:¹⁾ bells, singing and organ music. In a poem from Advent (1896) he writes:

Verträumte Heiligenbilder dunkeln drin
in ratlos-sehnendem Erhörenwollen:
Sie warten auf den Sonntag mit den vollen
Gestühlen und dem großen Orgelrollen ... 2)

And in Dir zur Feier (1897) the verses occur:

Die Hände schimmern dir im Schooße
Und deine Hände sind so jung.
Sie sind nicht müde, wenn sie rasten;
ein Lauschen nur ist ihre Ruh.
Sie warten wie auf Orgeltasten
einer neuen Hymne zu. 3)

Rilke also uses the idea of an organ in a letter to Helene Woronin, already quoted above.⁴⁾ The organ-motif turns up again in the

Stunden-Buch:

Gelöste aus dem Alltag, eingeschaltet
in große Orgeln und in Chorgesang ... 5)

It also appears in the Gedichtkreis für Madeleine Broglie (1906), in the poem Die Münze:

Daß eine Münze, Fürstin, dein Profil
in Gold geschnitten einem weiterreichte.
Du weißt: weit weiterreichte ohne Ziel
an einen Großen, der des Bildes Beichte
zu hören wüßte wie ein Orgelspiel. 6)

During the period 1912-1915 Rilke refers fairly frequently in his letters, as has been observed above, to various organs that he has heard in churches throughout Europe. A metaphorical expression in a letter of 1913 to the Princess Marie also reflects these actual experiences: 'ich lese den Koran ... eine Stimme, in der ich so mit aller Kraft drinnen bin, wie der Wind in der Orgel'.⁷⁾ A poem written in the same year, closely related in theme to Bestürz mich,

1) See also above, Chapter IV, pp. 202-3. 2) S.W., I, p. 107.

3) S.W., III, pp. 182-3. 4) See above, p. 173.

5) S.W., I, p. 334. 6) S.W., II, p. 199. 7) Brw. T.T.H., p. 245.

Musik,¹⁾ uses this same motif; here Rilke exceptionally uses the technical term, fugue:

Jedes Leere, jeder Zwischenraum
dunkler Stunden wird zum hohlen Krüge,
wird zur Muschel, dran die Fuge
dröhnen wird. Wir ahnen kaum,

wie wir uns nach unermessnem Rate
um zur Orgel bauen, horchend, leis,
für den Sturm der kommenden Kantate
und den Engel, der sie plötzlich weiß. 2)

The motif can be found several times in the late verse. The following passages occur in the French poems:

Ne craignons pas le détour.
Il faut que les Orgues grondent,
pour que la musique abonde
de toutes les notes de l'amour. 3)

And:

Comme les trompettes, jadis, renversèrent, sonnante tempête,
de la ville assiégée tourelles et remparts,
ainsi vous bâtîtes en moi, orgues concrètes,
l'ineffable cité sous un ciel d'étendards. 4)

And finally, Rilke uses the same theme in verses written in 1926 for Beppy Veder:

Da mit dem ersten Händereichen schon
hast du dich rein mir in die Hand gegeben:
so hört man in dem ersten Orgelton
das ganze Lied sich unaufhaltsam heben. 5)

A letter of 16th June 1922 to Gräfin Schwerin employs the simile of tones produced by touching the keyboard of an organ at random:

wie manchmal, beim Versuchen einer Orgel, aus dem Anschlag
zweier Tasten ein ganzer Sturm von Klang hervorbricht, so haben
Sie, mit dem kurzen Anrühren zweier Tatsachen, das ganze
plötzliche Übermaß jener Leiden ... mir herüber fühlbar gemacht!
6)

In this passage Rilke makes use of the idea of striking the keys -

1) S.W., II, p. 60. 2) S.W., II, p. 394. 3) S.W., II, p. 529.
4) S.W., II, p. 742. 5) S.W., II, pp. 509-10.
6) Br. C., II, p. 362.

'aus dem Anschlag zweier Tasten'. The motif 'Anschlag-Taste' does appear occasionally in his writings, but not nearly so often as does the corresponding 'Saite'. The most significant instance of his use of this motif is, of course, the magnificent opening of the tenth elegy, where he clearly has a keyboard instrument in mind:

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens
keiner versage an weichen, zweifelnden oder
reißenden Saiten ... 1)

Once, in a letter of 19th May 1922 to Lisa Heise, Rilke uses 'Anschlag' to refer, not to a keyboard instrument, but to bells:

Zuweilen, vielleicht, merken Sie den Anschlag an das reine
harte Metall der Tatsachen, aber ich hier, wenn Sie so ehrlich
und fest dran rühren, vernehme den Klang, den Glockenklang und
erfahre das, was es im Raume gilt ... 2)

Perhaps Rilke was also thinking of bells when he wrote of the 'klar geschlagene Hämmer des Herzens'.

Rilke had used this motif, however, as early as 1898 in the Gebete der Mädchen zur Maria:

Deine Hände sind heiß;
könnt ich dir Tasten darunterschieben,
dann wäre dir doch ein Lied geblieben. 3)

'Taste' occurs again in Brautsegen (1900):

Das ist die Stunde, da die Hände reden ...
und wären Tasten unter ihnen, stiege
die Luft beladen mit dem Klang zur Nacht ... 4)

And again in the original ending to Das Buch von der Armut und vom Tode:

Sie sind von großer Hoffahrt angefaßte
und darum taumeln sie von Tand zu Tand,
und können weder Hände sein noch Taste,
und schwanken nur ...
Du aber bis die Hand. 5)

1) S.W., I, p. 721. 2) Br. C., II, pp. 355-6.
3) S.W., III, p. 246. 4) S.W., III, p. 717. 5) S.W., III, p. 772.

Rilke also uses 'Taste' in the early prose, as for example in Notizen zur Melodie der Dinge (1898): 'Sie schlagen auf die Tasten der Tage und spielen immer denselben monotonen verlorenen Ton'.¹⁾

A poem written in 1906, La Dame à la Licorne, employs the same motif; on this occasion the image was no doubt suggested to Rilke by one of the famous Cluny tapestries, which shows the 'lady' seated at the organ:

Dann bleibt ihr bei ihm, fern von uns, - und mild
gehn durch des Tagwerks Tasten eure Hände ... 2)

One poem only from the late verse makes use of the motif; one of the Sieben Entwürfe aus dem Wallis. Here Rilke passes with characteristic ease from the world of sight to that of sound, and back again, several times, to achieve a most striking image:

Weinbergterrassen, wie Manuale:
Sonnenanschlag den ganzen Tag.
Dann von der gebenden Rebe zur Schale
überklingender Übertrag.
Schließlich Gehör in empfangenden Munden
für den vollendeten Traubenton. 3)

(c) Musical Imagery and the Erotic

Another important factor to be learned from the study of Rilke's use of musical imagery is his tendency to associate music and the erotic.⁴⁾ It is easy in much of the very early verse quoted above to find more than a suggestion of this association - in the linking of song, lute, lyre etc. with 'Sehnsucht', 'Mädchen', 'Wünsche', in the relationship of 'Angst' and 'Lied', in the excessive sentimentality, even, particularly as it appears in the mother-son motif and in such sinister lines as those spoken by the 'Jüngling' in

1) S.W., V, p. 418.

2) S.W., II, p. 201.

3) S.W., II, p. 147.

4) See below, Chapter V, p. 288.

Spiel (1898):

Ich bin allein.
 Ich kann nicht mehr
 die Kinder begreifen;
 meine reifen
 Hände sind schwer.
 Keinem Ziele
 mögen sie dienen,
 alle Spiele
 zerbrechen in ihnen,
 und wenn ich über den Saiten sinne,
 ich kann nicht verbürgen,
 daß sie nicht alle Lieder erwürgen,
 die ich beginne.
 Und das dürfen die Mädchen nicht wissen,
 daß ich an ihrer Türe
 das Schallen
 meiner Laute wie Schnüre
 roter Korallen
 zerrissen, -
 daß ich oft in der Nacht,
 weherwacht,
 meiner furchtsamen Flöte
 Töne töte ... 1)

And in several of the passages quoted from poems of the Berlin-
 Worpswede years the same association often suggests itself - indeed
 Rilke surely intended it to, as, for example in the verses 'Du hast
 mich wie eine Laute gemacht: / so sei wie eine Hand';²⁾ or again in:
 'Du schöne dunkle Laute, mir gegeben, / damit ich prüfe meine
 Meisterschaft, - / spielen will ich auf dir das Leben!';³⁾ or yet
 again in: 'und deine Seele hielt er wie die Geige / ... Und
 spielte dich, du wunderschönes Lied'.⁴⁾ Such doubles entendres
 suited Rilke's purposes admirably.

But, from an early stage onward, Rilke had also expressed this
 connection more directly. The verses Liebe auch läßt sich den
Wellen vergleichen, written in 1896, contain the disastrous lines:

1) S.W., III, p. 634. 2) S.W., III, p. 676.
 3) S.W., III, p. 738. 4) S.W., III, p. 734.

Ich will dir erzählen:
 Der Kuß ist ein Lied,
 ein wortloses Lied;
 ein Kuß - der geschieht!
 Es löst das Solo zweier Seelen
 in vollen Mollakkorden sich:
 küsse mich ... 1)

The same idea appears twice in verses of 1898; the third poem from Die Bilder entlang entitled Küssendes Paar, runs:

Lang war der Weg und schwer die Wende,
 die ihn entschied,
 und tief das Lied:
 Damit wir ineinander münden,
 muß sich ein Riesenreigen ründen ... 2)

And another 'Jüngling', the 'Jüngling in Purpur' in Spiel, Ludwig Hoffmann zu eigen, tells one of the seven maidens:

Unsere Seelen sangen;
 und es war silbern das Lied,
 das sich lauter langen
 Küssen verriet. 3)

Many of the Worpswede 'music-poems' express vague, dream-like, as yet undefinably erotic emotions, for example the verses 'Ich bin bei euch ...', 'Ich weiß euch lauschen ...' or 'Du sangst ...'. Im Musiksaal (1900), with its feeling of surrender, of tense anticipation, of relaxation tinged with 'Angst', and its recurrent images of strings of pearls and shut doors - both of which appear frequently in the 'music-poems' and other verses of these years - is more definitely erotic:

Meine Angst kam wie ein Kind zu Ruh.
 Eine Sehnsucht stand auf in den Geigen,
 und sie trug unendlich tief Begehrtes.
 Und als wären die nicht, welche schweigen,
 ging sie durch die Reihen des Konzertes,
 und ich fühlte: immer auf mich zu.

Und ich lehnte in der letzten Reihe,
 und mein Schweigen schuf sich Stimmen, Schreie,
 die es, wie ein Flüchtender, erstieg ... 4)

1) S.W., III, p. 538.

2) S.W., III, p. 623.

3) S.W., III, p. 382.

4) S.W., III, p. 462.

A deliberate exploitation of the association of 'Lied' with the erotic is to be found in the often-quoted passage relating to St. Francis at the end of the Stunden-Buch:

Und wenn er sang, so kehrte selbst das Gestern
und das Vergessene zurück und kam ...

Dann aber lösten seines Liedes Pollen
sich leise los aus seinem roten Mund
und trieben träumend zu den Liebevollen
und fielen in die offenen Corollen
und sanken langsam auf den Blütengrund ...

Und als er starb, so leicht wie ohne Namen,
da war er ausgeteilt: sein Samen rann
in Bächen, in den Bäumen sang sein Samen
und sah ihn ruhig aus den Blumen an.
Er lag und sang ... 1)

Four of the Neue Gedichte make use of the same association, so often implied by the motif 'instrument-string-player'. The first poem, Hetären-Gräber (1904), contains the lines:

Und wieder Blumen, Perlen, die verrollt sind,
die hellen Lenden einer kleinen Leier ... 2)

Again the allusion to a string of pearls; here, as is often the case, the string is broken. The second, David singt vor Saul, has already been discussed.³⁾ The third, Liebes-Lied (March 1908), ends as follows:

Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?
O süßes Lied. 4)

The fourth poem, Die Laute (1907 or 1908), makes uninhibited use of the connection with the erotic anticipated in Du schöne, dunkle Laute ... of 1901; as in the passage about St. Francis in the Stunden-Buch, Rilke again invokes botanical analogies:

1) S.W., I, pp. 365-6.

3) See above, p. 189.

2) S.W., I, p. 540.

4) S.W., I, p. 482.

Ich bin die Laute. Willst du meinen Leib
beschreiben, seine schön gewölbten Streifen:
sprich so, als sprächest du von einer reifen
gewölbten Feige. Übertreib

das Dunkel, das du in mir siehst. Es war
Tullias Dunkelheit. In ihrer Scham
war nicht so viel, und ihr erhelltes Haar
war wie ein heller Saal. Zuweilen nahm

sie etwas Klang von meiner Oberfläche
in ihr Gesicht und sang zu mir.
Dann spannte ich mich gegen ihre Schwäche,
und endlich war mein Inneres in ihr. 1)

Twice only in the later years does Rilke use erotic musical metaphors, once with 'Lied' and once with 'Geige'. An incoherent draft for a letter-poem to Erika Mitterer, written between 4th and 12th June 1924, begins:

Wenn sich dein Körper nun aus der Kindheit straft
.....

wenn Melodie aufsteht, wo lang
nichts als ein Stimmen war, ein gemeinsames Lied
Du: Mädchen, aufsteht, deiner Glieder
Heimatlied, mit darüber dem Vorgesang
deines Blickes ... 2)

And a further 'letter' dating from the beginning of July of the same year contains the lines:

Begreifst du, wie ich rätseln muß ...
weil hinter Geige, Bogen, Bogenstrich
mir Hand und Arm in der Bewegung schwinden.

Dein Haar hat dieser Geige Leib gestreift,
dein Kinn berührt sie, [deine Schulter trägt sie]. 3)

As a postscript to this section it may be noted that Rilke occasionally uses the flute-motif with erotic overtones. The lines from Spiel (1899), 'daß ich ... meiner furchtsamen Flöte / Töne töte',⁴⁾ have already been quoted. Once, too, Rilke addresses

1) S.W., I, pp. 611-12.

3) S.W., II, p. 489.

2) S.W., II, p. 488.

4) See above, p. 233, note 1).

Baladine Klossowska in a letter as 'flûte de mon coeur';¹⁾ and a fragment written in Paris 1910 runs:

O Kreuzweg meines Mundes, o Lippenbinde,
o Flöte, die den Atem mir entzweit. 2)

A final reference to the flute in the late verse explains this fragment: Rilke speaks characteristically of 'le tendre poète', and writes:

Bouche à deux doigts de la flûte - ,
mais le baiser était plus près. 3)

The first section of this chapter has confirmed what was said in Chapter Three of the relationship between Rilke's eye and his ear. He certainly used his ears; but he 'heard with his feelings' and 'listened with his fingertips'. It also refers to Chapter One by showing that Rilke was well aware of the existence of such essential pieces of musical equipment as rosin for the violin bow, the tuning-fork and the bâton. Most important, it reveals Rilke's strong and life-long interest in musical structure or form, an interest which will be discussed further in Chapter Six.

The second section has shown that 'musical' expressions, such as 'Gesang', 'Lied', 'Klang', 'chanter', provided Rilke with his favourite and most frequently employed metaphors to describe the calling of the poet. In his final years he sees the poet not so much as a 'maker' but as a 'singer'. By pointing out that Rilke ceased to use musical terms for this purpose during the years 1900-1910 and that he subsequently, during the final years, used them almost as freely as he had done at the start of his poetic career,

1) R.M.R. et Merl., p. 91; 18th November 1920.

2) S.W., II, p. 377. 3) S.W., II, p. 721.

this section anticipates Chapter Five, which attempts to follow the course of his attitude to music.

The third section has again reflected Rilke's enjoyment of his many musical experiences, particularly song and the sound of the violin; and it bears witness to his extreme susceptibility to the kind of music that appealed to him. Further, by making the mothers and children, the angels and 'things' of his poems 'sing', Rilke stresses the non-intellectual, or rather, the intellectually neutral quality of music. By his frequent use of the 'Steigen' image, and by his association of music with the erotic, he shows himself preoccupied with the idea of music's intimate relation to the ever-changing patterns of human feeling.

CHAPTER FIVE

Attitude to music

In studying Rilke's musical experiences and in listing his musical acquaintances, his attitude to music in general was occasionally touched upon; now it must be examined in detail. The fluctuations of his idea of music can be divided roughly into three stages, the first up to 1908, the second from 1908-1914, and the last until his death in 1926; but the idea itself is peculiarly elusive. Usually he sees music as a symbol; only rarely does he refer to actual music. In other words, it is difficult to isolate his attitude to music: his reaction depends not merely upon his changing idea of the nature of music but also upon his changing attitude to whatever characteristic feeling, mood or state of mind music at the moment symbolizes for him. The only static factor is his conception of art; but his idea of the way in which to achieve perfect art is forever shifting its emphasis. Simplified, this means that his attitude to music was formed less by music itself than by his conception of poetry and of art in general. But, as the following chapter should show, his life and his art in turn were influenced by his ideas about music.

The main sources of information to be drawn upon are: Rilke's remarks about music and his attitude to it; his poems to and about music; and, more equivocal but often just as revealing, his occasional metaphorical use of the terms 'music' and 'musical'. The chief material for the first stage consists of a few references in the early letters and diaries, particularly the Tuscan Diary of spring 1898, some important passages in the monograph Worpswede (1902), and eight poems (listed above), with musical themes from the years 1899-1900, only one of which, Musik, is of great poetic value. Musik is also the only one of the eight which Rilke himself saw fit to include in any published volume of his verse.

At first Rilke takes on the whole a positive view of music.

In his Tuscan Diary, while admitting his ignorance of the art, he stresses its importance and declares his readiness, 'Musik zu suchen':

Wer von Kunst spricht, muß notwendig die Künste meinen; denn sie sind Ausdrucksweisen einer Sprache.
Nur die Musik kann ich hier nie eingeschlossen denken. Ich habe ihr noch nie auf irgendeinem Wege mich nahen dürfen. Aber ich glaube doch, daß ihre Stellung eine wesentlich andere ist als die der anderen Künste. Der Tondichter muß seine Geständnisse nicht so mitten in den Alltag stellen. Er schenkt die schlafenden Möglichkeiten in seinen Befreiungen, und nur wer den Zauberspruch weiß, vermag sie wieder zu wecken zu Freude und Festlichkeit.
Doch sind gerade in dieser Kunst noch eine Fülle ergänzender Offenbarungen enthalten. Oft scheint mir, sie ist in allen anderen Künsten drin und kommt uns leiser aus ihren Werken entgegen. Wirklich: die Stimmung, die ein Bild oder ein Gedicht hervorruft, gleicht in so vielem Sinn einem Lied. Es wird die Zeit kommen, da ich auch von diesem reden darf. Denn ich werde die Musik suchen. Ich fühle ja; sich nur werden lassen, nicht drängen und nicht grübeln. Wie ein Morgen kommt jede Klarheit hinter jeder Nacht. 1)

'Oft scheint mir, sie ist in allen Künsten drin': here Rilke sees music as a symbol for art in general. His acceptance of a musical element in poetry and painting accords with an idea dominant throughout the nineteenth century: the fundamental unity of the arts and the striving of each of them towards music. With many ramifications this idea of music as a prototype for the ordering power and function of all artistic creation runs through the writings of Herder, Schiller, the German Romantics, Schopenhauer, Schelling, Wagner, Pater and the English Pre-Raphaelites, Baudelaire and the French Symbolists.

Rilke can scarcely have failed to come across contemporary writers' views on musical aesthetics. At this early stage literary sources were particularly certain to influence Rilke; and the most modern, the most notorious and the most influential writer on music

1) T.F., pp. 55-6.

during Rilke's youth was Friedrich Nietzsche. We know now that Rilke perused Nietzsche's Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, of which more will be said in the following chapter, and that this work strengthened his positive idea of music as the primary driving force behind all art, as 'der große Rhythmus des Hintergrunds'. Some four years after writing in his diary 'die Musik ist in allen Künsten drin', he was to review the German translation of a work which had a far-reaching influence on all European art at the turn of the century, a work referred to by Oscar Wilde as 'that golden book of spirit and sense, the holy writ of beauty':¹⁾ Walter Pater's studies of the Renaissance. In the Bremer Tageblatt of 27th July 1902 Rilke writes:

Der einfache und reiche Einband macht das Buch auch äußerlich zu dem, was es innerlich in so hohem Grade ist: zu einem Gegenstande, nach dem man in stillen, feierlichen Stunden greifen mag, zu einem schönen Dinge, dessen Besitz an sich zu einer Ursache immer neuer Freuden wird. 2)

He gives two essays particular mention, Über das Wesen der Bildhauerkunst (Luca della Robbia, 1872) and Über die Malerei und ihre Grenzen (The School of Giorgione, 1877). It is in this second essay that Pater expounds the famous thesis that 'all art constantly aspires towards the condition of music'. He defines with grace and clarity what he understands by 'musical law':

For a while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it ... It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be

-
- 1) Oscar Wilde's description of Pater's Renaissance; quoted by Guido Glur, Georgekreis und Oscar Wilde, p. 33.
 2) S.W., V, p. 600.

supposed constantly to tend and aspire. In music, then, rather than poetry, is to be found the true type or measure of perfected art ... and one of the chief functions of aesthetic criticism, dealing with the products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of these products approaches in this sense, to musical law. 1)

In his review, Rilke declares himself much impressed by Pater's ability, 'das Geheimnis des Kunstschaffens zu ahnen', and, with reference, presumably, to the argument quoted above, mentions 'das Gleichgewicht von Form und Inhalt, das für Pater von so großer Bedeutung ist, und seinen Stil, ebenso wie seine Anschauungsweise, charakterisiert'. 2)

The diary-poems on music, written in Berlin and Worpswede in spring and autumn 1900, all record the impressions made upon Rilke by experiences of music, which have obviously excited him intensely. In the most important one, Ich bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen, 3) Rilke again extols music as an ideal form, underlying all art:

Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche,
nimm, was zerstreut ist in der Abendstunde,
verrollte Perlen locke du auf Schnüre ...

In jedem Ding ist ein Gefangener.
Geh hin, Musik, zu jedem Ding und führe
die lange bange waren - - die Gestalten.
In Paaren, die sich bei den Händen halten
gehn sie dir nach und gehn von diesen Maßen,
mit denen wir die Stunden zählend schöpfen, -
gehn, königlich und mit umkränzten Köpfen,
aus unsern Stuben, welche uns vergaßen.

Ich bin bei euch, ihr Lauschenden des Klanges,
der immer ist, für den wir manchmal sind;
wir wurden furchtlos jedes Unterganges.
Musik ist Schöpfung, Seele des Gesanges,
du machst aus vielen Dingen einen Bau,
indem du steigst in diese vielen Dinge.
Vor dir sind alle Frauen eine Frau ...

1) Pater, The Renaissance, pp. 129-32.

2) S.W., V, p. 600. 3) S.W., III, p. 704.

Ich bin bei euch. Bei Brüdern oder Bäumen
 ist man so ruhig, wie in eurem Kreis.
 Ich kenne dies Getrostsein kaum aus Träumen:
 dies ohne-Angst-Sein etwas zu versäumen
 und dies Genießen dessen, was man weiß.
 Einfaches Sein, den Himmeln hingegeben,
 wie Teiche, welche immer offen sind ...

Here Rilke anticipates by more than twenty years themes and ideas that are highly relevant to the Sonette an Orpheus. Orpheus, the god of music and poetry, creates order out of chaos:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
 da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
 hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
 aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel. 1)

The appeal to music of this early poem is also echoed in the second part of the Sonnets:

..... Ordne die Schreier,
 singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
 tragend als Strömung das Haupt und die Leier. 2)

The ideas about music in the verses Ich bin bei euch, all of which are important in the Sonnets - its relation to silence, its eternal creative, liberating and unifying powers - are but different aspects of the central vision of music as 'Ordnerin der Geräusche'. The lines from the third stanza quoted above, 'ihr Lauschenden des Klangs, der immer ist ... Musik ist Schöpfung ...', express in verse ideas which, as was noted in the first chapter, occurred to Rilke while listening to song.³⁾

This first way of thinking about music never completely disappears, although it remains in abeyance for a long time; it reappears in a more conscious, heightened and subtle form towards the end of the Paris years, and plays a central part in the late poetry, above all in the Sonnets. But, from an early stage,

1) S.W., I, p. 747; XXVI, pt. 1. 2) S.W., I, p. 768; XXVI, pt. II.
 3) See above, Chapter I, pp. 50-51.

Rilke also shows signs of seeing music in a different, seemingly opposite way. Before, he had seen what music had in common with the other arts, now he sees what distinguishes it from them. Now he seems to conceive of music as something closer to formlessness and disorder than to order. Music, it seems, now typifies for him an art which dissolves the solid, which substitutes the airy and fluid for the hard and definite. In this way he writes in

Worpswede of Fritz Overbeck's paintings:

Fritz Overbeck malt, wie manche Leute Musik machen: sie spielen, und das Stück, das sie spielen, ist stark oder sanft, gewaltig oder erwartungsvoll; aber, obwohl sie es ganz meisterhaft spielen, sind sie selber nicht drin, sie spielen es, um irgendwo zu Hause zu sein, nicht in dem Liede, irgendwo, wo sie sind. So malt er: nur daß seine Bilder das Gegenteil sind von Musik. Musik löst alles Vorhandene auf in Möglichkeiten und diese Möglichkeiten wachsen und wachsen und vertausendfältigen sich, bis die ganze Welt nichts ist, als eine leise schwingende Fülle, ein unabsehbares Meer von Möglichkeiten, von denen man keine einzige zu ergreifen braucht. Auf seinen Bildern aber setzt sich alles zur Wirklichkeit um, füllt sich, verdichtet sich ... 1)

He also writes of another painter's 'musical' method of painting; Hans am Ende, Rilke explains, struggles with and finally surrenders himself to his work:

Solche Momente sind köstlich: wie wenn man am Abend bei einem einsamen Landhaus vorübergeht; man hört Musik, aber, wie man stehen bleibt, um zu lauschen, ist sie verklungen. Und nun steht man und wartet. Es sind Minuten voll Nachklang, Stille und Ungewißheit. Was wird nun kommen: etwas Frohes, etwas Mächtiges oder wird man hören wie das Klavier geschlossen wird? So sind diese Blätter ... Sie sind selten bei Am Ende, dessen Kunst eigentlich Musik ist. Musik, ja, das ist es, womit man sie am besten vergleichen kann. Musik von Hörnern und Harfen, Steigendes, Schwellendes, Verschwendung ... Hans am Ende malt Musik, und die Landschaft, in der er lebt, wirkt musikalisch auf ihn. Darum sieht er sie nicht mit der stillen, sachlichen Ruhe des Malers an und versenkt sich nicht in sie mit des Dichters lauschenden Sinnen. Er ist ergriffen von ihr, hingerissen, emporgehoben und hinabgezogen. Er malt sie, gleichsam im Kampfe mit ihr; als ob einer die Welle malte,

1) S.W., V, p. 91.

die über ihm zusammenschlägt. Darum wächst sie ihm so über alle Maße hinaus, darum haben seine Formen, obwohl sie so stark und wirklich sind, doch etwas Unabgeschlossenes: als ob sie noch weiter wachsen wollten, um, wie jede Form in der Musik, endlich an einem Punkte höchster Spannung, abubrechen, sich aufzulösen, ein neues Leben zu beginnen. Eben dieses gleitende Wesen der Musik ist es, welches der Malerei zu widersprechen scheint. 1)

A similar view of music is reflected in yet another passage from the monograph, already quoted above, in which Rilke mentions Wagner:

'die Welt Wagners stieg auf ... diese rauschende Welt ... Es war ... ein atemloses fortwährendes sich Hingeben an alles, was kam und was einen mitnahm und zurückließ wie eine Welle ...'.²⁾

This second kind of reaction to music was to represent his official attitude to music for the rest of his life, the only attitude he himself publicized, the attitude cited by several friends and critics. Thus the Princess Marie writes in Souvenirs sur Rainer Maria Rilke: 'mais Rainer Maria Rilke, de même qu'il eut d'abord la terreur de Goethe, craignait la musique et je me rappelle qu'alors, à Paris, Mme. de Noailles partageait cette aversion. Les deux poètes semblaient voir dans la musique une séduction extrême dont ils se garaient tous deux'.³⁾ During the Paris years this attitude gains in intensity and Rilke expresses his distrust of music in very definite terms. In a much-quoted letter of 8th August 1903 to Lou Andreas-Salomé, extolling the art of his new master, Rodin, he goes so far as to dub music the opposite of art:

Seine Kunst war von allem Anfang an Verwirklichung (und das Gegenteil von Musik, als welche die scheinbaren Wirklichkeiten der täglichen Welt verwandelt und noch weiter entwirkt zu leichten, gleitenden Scheinen. Weshalb denn auch dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-ver-dichten, diese Versuchung

1) S.W., V, pp. 113-14.

2) S.W., V, p. 108; see Chapter II, p. 122.

3) T.T.H., Souvenirs, p. 67.

zum Ausfließen, soviel Freunde und Hörer und Hörige hat, so viel Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte ... 1)

And a letter to Clara Rilke of 24th July 1904 (part of which has already been quoted) reveals a similar attitude. With reference to the musician Egon Petri, Rilke declares, 'Musiker sind voller Auswege, entsprechend den leichten Auflösungen, die ihre Kunst ihnen nahe legt'; he continues:

Absolut betrachtet ... scheint mir jetzt auch das trefflichste Gespräch wie eine Ausschweifung ... Welcher bittere Geschmack, welches Ausgabegefühl, welche Morgen-nach-einem-Gelage-Stimmung bleibt da zurück! Und wie schuldig fühlt man sich! Früher glaubte ich immer, es käme aus einem Bedauern, sich an nicht ganz Feine, Reife weggegeben zu haben; aber nein, es kommt einfach daher, daß Ausgeben Sünde ist, Musik ist, Hingabe ist. Im Grunde muß man sich vor seinen besten Worten zuschließen und in die Einsamkeit gehen. 2)

Traces of this attitude continue to appear after Rilke has begun to show a real appreciation of music. Thus he writes to the Princess Marie in 1910:

ich seh wohl, ich muß mich treiben lassen. Sie lasens wahrscheinlich schon damals aus meinem Janowitzer Brief, daß eine Art Krisis sich in mir zusammenzog, ja nun ist sie da, es wäre unehrlich auszuweichen; etwas wie die Musik, alles Gefürchtete, hat Macht über mich bekommen ... 3)

(Judging from the tone of this letter, however, it sounds as if Rilke were not entirely displeased to find himself in the power of 'music'.) Another letter to the Princess, dated 21st March 1913, speaks of 'ce trouble musical, que les Slaves introduisent dans la sculpture'.⁴⁾

This second attitude to music arises, as did the first, from two sources, firstly from Rilke's own personal reactions to musical

1) Brw. L.A.S., p. 85.

2) Br. C., I, p. 95; 24th July 1904; see above, Chapter II, pp. 65-66. (My italics.)

3) Brw. T.T.H., p. 29; 4th Nov. 1910. (My italics.)

4) Brw. T.T.H., p. 279; 21st March 1913.

experiences and secondly from contemporary ideas on the nature of music. Such an attitude was very much the property of the age. At the close of a century that had watched it infect all the other arts, music had little chance of escaping the labels 'romantic', 'decadent' and 'seductive'. Nietzsche clearly influenced Rilke's early positive view of music; but it is equally certain that Rilke's negative attitude was determined in part by Nietzsche's vituperative characterization of nineteenth-century music as 'Ohrenverführerei', in part by Nietzsche's inescapably Wagnerian idea of music and by his exclusive emphasis on the sensuous and melodic aspects of the art. Practically everything Nietzsche ever wrote on this theme relates, directly or indirectly, to Richard Wagner and the 'Unform' of his music; and yet Nietzsche himself obviously regards that 'Unform' as the most essentially characteristic quality of music.

Other literary influences upon Rilke's use of musical imagery at this stage are Jacobsen and George. Rilke's debt to Jacobsen, whose novels and poems he discovered in 1897, has been pointed out by many critics and was frequently acknowledged by Rilke himself. Niels Lhyne - a copy of which accompanied Rilke wherever he went - treats his favourite theme, the conflict between art and life. In it are to be found all his new aims, his idea of a higher, more objective kind of art and the way in which to achieve it - ideas which he came across in Jacobsen before encountering their realization in the poetry of George and the sculpture of Rodin. Jacobsen sees the struggle of the artist in terms of a pull between the two conflicting tendencies, 'Ausfließen' or 'Hingabe' (in life) and

'Sich-enthalten' (for art).¹⁾ Niels is a poet-elect who fails to fulfil his vocation. Like his mother before him, like the boy in Rilke's poem Musik, he is a dreamer: he equates art with dreams, he 'makes verses of his life' instead of living it:

Sie [seine Mutter] versank wieder in ihre Träume, in die Träume ihrer Mädchenzeit, aber es war nur der eine Unterschied da, daß jetzt keine Hoffnung diese Träume mehr erhellte; sie hatte gelernt, daß es nur Träume waren, ferne, verführerische Luftspiegelungen ... Gab sie sich also diesen Träumen jetzt hin, so geschah es ... trotz einer mahnenden Stimme, die ihr vorhielt, daß sie dem Trinker gleiche, der weiß ... daß jeder neue Rausch seine Kräfte schwächt ... aber die Stimme erklang vergebens, denn ein nüchtern gelebtes Leben, ohne das süße Laster der Träume, war ihr kein Leben, das wert war, gelebt zu werden - das Leben hatte ja nur den Wert, den ihm die Träume gaben. 2)

The especial 'Innigkeit' through which time is conquered, is to be brought about by discipline and concentration. Niels longs, 'in ungestörter Arbeit seine Kräfte zu gebrauchen. Nicht um zu schaffen, das eilte nicht, aber um zu sammeln'.³⁾ His friend Erik, on the other hand, owes his success to 'die sichere Selbstbegrenzung, mit der er sein Talent um sich gezogen hatte'.⁴⁾ Niels' new love is 'eine Welt die ganz war, etwas Vollendetes, Großes, Geordnetes',⁵⁾ as contrasted with the old, 'eine verwilderte zwecklose Jagd von Gefühlen und Stimmungen'.⁶⁾ In Jacobsen's writings music is one of the names given to the undefined dangers presented by 'Hingabe' to moods and dreams. Music is 'weich', 'süß', 'melancholisch' or 'wehmütig'; it is a romantic, decorative, effeminate and, above all, decadent art.

On the question of George's possible influence on Rilke's use

-
- 1) Jacobsen, p. 101. The phrase 'geschlossen und gesammelt, in sich selber ruhend wie ein Kunstwerk' (p. 101) anticipates Rilke's programme for the Neue Gedichte.
 2) Jacobsen, pp. 15-16. 3) Jacobsen, p. 100.
 4) Jacobsen, p. 111. 5) Jacobsen, p. 156. 6) Ibid.

of musical symbolism in the poem Musik, Clara Mágr writes:

Hier ist eine Haltung zur Musik, die an die des George-Kreises erinnert. (Und übrigens auch das fordernde 'wenn ich sie rufen werde zu den Freuden' - wer ist dieses Ich, der mahnende Sprecher? - hat etwas wie einen leisen Anklang an den strengen Engel des 'Vorspiels' zum 'Teppich des Lebens'.) 1)

The poem (discussed below on page 265) certainly does have a tone of George about it. Its disciplined style and its very obscurity suggest that it might derive its existence from Rilke's meeting with George in Florence in the spring of 1898 (the year before Musik was written), when the elder poet reprimanded the younger for publishing his verse too soon.²⁾ Then Rilke's title Musik gains in interest, for George was later to accuse both Hofmannsthal and Thomas Mann verbally of 'musicality'; it is possible that he used the same term in his criticism of Rilke's early work during that encounter in Florence.

There is, however, no question of Rilke's being influenced before 1904 by the official attitude of the 'Kreis' towards actual music. The Blätter für die Kunst were at first far from hostile to music; nor were they preoccupied with the dangers of 'Hingabe'. The first numbers hailed Richard Wagner as one of their 'Hauptstützen';³⁾ they upheld 'die einheit der verschiedenen künste'⁴⁾ and spoke freely of 'meister der tonkunst';⁵⁾ they included music by

- 1) C.M., p. 86. According to the interpretation suggested here, there is no reason why 'Ich' should be anyone other than Rilke; the 'boy' is then his younger self.
- 2) See E.C. Mason, Rilke und Stefan George, pp. 205-49.
- 3) C.A. Klein, Über Stefan George; quoted by Glur, p. 17.
- 4) Ibid.
- 5) Blätter für die Kunst, p. 24, IV, I: 'Dies sei uns noch immer anfang und ende: von der Kunst zu reden: den künsten in ihren beziehungen und ihrem zusammenwirken eine die andre anregend und vor erstarrung bewahrend: nie wäre bei uns schrifttum und dichtung von heute in so traurige verödung geraten wenn ihre vertreter zu den gleichlebenden meistern der bildenden-und tonkunst den blick erhoben hätten'.

composers with whom George - himself most decidedly not musical - was on friendly terms. As G. Glur demonstrates in his Der Georgekreis und Oscar Wilde, it was only as George and his disciples abandoned their original art for art's sake aestheticism - 'die schönheit die schönheit die schönheit',¹⁾ - in favour of their doctrinaire 'l'art pour la vie',²⁾ - 'um der Formung künftigen edlen Menschthums willen',³⁾ - , that their campaign against 'Hingabe' in every form began. They did not officially repudiate music, 'als staat- und tatauflösende Gewalt',⁴⁾ until 1904.⁵⁾

In Paris at the beginning of his career, George had maintained that his first duty to his German fellow-poets was 'leur rappeler que le mot est musique'.⁶⁾ The first avowed intent of the circle was 'träume auszudrücken',⁷⁾ by means of the 'wiedergabe von stimmungen',⁸⁾ to produce an art 'aus rausch und klang und sonne',⁹⁾ in which the first ingredient was to be just as important as the

1) Gérardy, Geistige Kunst, Blätter für die Kunst, II, 4, p. 114.

2) See Glur, p. 26. 3) Ibid.

4) Friedrich Wolters, George, p. 28: 'Auch die Musik hat im Wirken des Dichters keinen Raum ... Vergesse man nicht, daß es sich bei der Auseinandersetzung mit der Musik im Kreise nicht um ein müßiges Bereden von Wert und Unwert der Tonkunst an sich handele, sondern um die wachsame Verantwortung eines Gründers für seinen Bau. Die Musik als staat- und tatauflösende Gewalt, also im besonderen Grunde die neuere und neueste Musik: mehr hat George nie von ihr behauptet'.

5) Blätter für die Kunst, VII. Music is rejected as the most dangerous enemy of all 'Bildung' and all 'Kultur': 'Der schöpferische Deutsche aber vermeidet diese anstrengung und flüchtet in das reich der entrücktheit übersinnlichkeit: Musik. Solange der schöpferische Deutsche ausschließlich musiker bleibt braucht er keine bildungseinheit'. Thereafter music is anathema. There is thus a similarity between the 'circle's' later attitude to music and that adopted by Rilke during the years 1902-8; but the reasons lying behind that attitude are very different.

6) Glur, p. 16.

7) Gérardy, Blätter für die Kunst, II, 4, p. 112.

8) Blätter für die Kunst, II, 2, p. 13.

9) Blätter für die Kunst, III, 1, p. 16.

other two. C.A. Klein in the first series of the Blätter speaks of 'der große Zusammenhang, wobei wir durch die Worte erregt werden, wie durch Rauschmittel';¹⁾ Wolters declares George to have rescued an important element of the German language, 'die Klangfarbe, das musikalisch Rauschhafte';²⁾ and Gundolf stresses 'die dunkelwogende, süß-üppige, überschwengliche Musik';³⁾ in Algabal, 'die Sphärenmusik';⁴⁾ in Das Jahr der Seele, 'die Musik des dunklen Grundes';⁵⁾ in Die Lieder von Traum und Tod. That is, George and his followers were not against music in 1899; and to the end they simply could not dispense with the word. Neither could Rilke.

In retrospect George's disciples were anxious to interpret his early work and particularly the attitude to 'music' in it as entirely consistent with his dogmatic conception, developed considerably later, of 'das schöne Leben'.⁶⁾ They take infinite pains to emphasise, not without some justification, that George's use of musical symbolism, his dwelling upon 'Räusche' and 'Verführungen', must by no means be understood as 'Ich-Genuß' or 'Ausguß der Seele in töniges Spiel': 'diese Gefahr muß da sein, sie muß nur immer neu gebannt werden'.⁷⁾ This, they claim, is what distinguishes George from his contemporaries, and George's 'music', - 'die neue der harten leibgebundenen Seele' - , from 'das vergeleitende Schwärmen', 'die versprühende Verzückung';⁸⁾ of the 'romantische Seele'.⁹⁾ George's music, according to Gundolf, reflects 'das musikalische Widerspiel des plastischen Tags, die verwunschene

1) Blätter für die Kunst, I, 1, quoted by Glur.

2) Wolters, p. 138. 3) Gundolf, p. 89.

4) Gundolf, p. 179. 5) Gundolf, p. 194.

6) See Glur, p. 19: 'Die meisten der Anklagepunkte, die Friedrich Gundolf gegen das "Aesthetentum" ins Feld führen wird, sind zunächst im Schild des Kreises enthalten'.

7) Gundolf, p. 190. 8) Wolters, p. 138. 9) Ibid.

Leidenschaft der abenteuernden Mächte, die gott-trunkene aber nicht gott-wirkende, gesetzlose Zauberei'.¹⁾ (In parenthesis, what could be more 'musical' in his own pejorative sense than Gundolf's own style?) George, claims Gundolf, uses 'music' only to educate, never to seduce. It is thus Rilke's choice and treatment of musical symbolism rather than his attitude to music as such that George may have influenced.

One certain influence upon Rilke's distrust of music is Thomas Mann - the writer who, after Nietzsche, made most use of the theme, 'Musik als Hingabe und Verführung'. On 16th April 1902 Rilke published in the Bremer Tageblatt a review of a new novel by a completely unknown young author: Thomas Mann's Buddenbrooks. He writes:

Besonders fein beobachtet ist, wie der Niedergang des Geschlechtes sich vor allem darin zeigt, daß die Einzelnen gleichsam ihre Lebensrichtung geändert haben, daß es ihnen nicht mehr natürlich ist, nach außen hin zu leben, daß sich vielmehr eine Wendung nach Innen immer deutlicher bemerkbar macht ... Auch der Letzte, der kleine Hanno, geht mit nach innen gekehrtem Blick umher, aufmerksam die innere seelische Welt belauschend, aus der seine Musik hervorströmt. In ihm ist noch einmal die Möglichkeit zu einem Aufstieg ... gegeben: die unendlich gefährdete Möglichkeit eines großen Künstlertums, die nicht in Erfüllung geht. 2)

In this, his first novel, Thomas Mann, who was later so often to acknowledge 'seine lebenslange, in frühen Tagen durch Nietzsche's faszinierte Kritik nur noch befeuerte und vertiefte Verbundenheit mit der Wagnerwelt',³⁾ allots to music the rôle that it assumes nearly half a century later in his splendid allegory on the fate of the German people, Dr. Faustus (1947). No comments of Rilke's have been recorded on Mann's later novels, but in Buddenbrooks music

1) Gundolf, p. 234. 2) S.W., V, pp. 580-1.

3) Die Entstehung des Doktor Faustus, Gesammelte Werke, XI, p. 297.

is already symptomatic of excessive and precocious inwardness; it is already the best possible paradigm of the dangers inherent in decadent art, dependent upon spasmodic self-surrender¹⁾ and nourished only by periods of intoxication, - art, as Mann was to put it in Leiden und Größe der Meister, 'als Haschisch, paradis artificiel'.²⁾ It is certainly possible that Mann's masterly analysis of Hanno's complete and fatal absorption into his own inner world of music (which Rilke notes in his review) helped to establish Rilke's prejudice against that art during the Paris years.

It is clear, however, that Rilke's musical misgivings did not, as did those of George, Thomas Mann, Nietzsche, Tolstoi and even Hofmannsthal, arise in the first place from a concern with the abstract, philosophical and sociological problems relating to music's supposed affinity with excessive introspection, the daemonic, decadence and death, and its supposedly inherent antagonism to 'Geist', 'Bildung', civilization and culture. His problem is always a personal one: his own progress as a poet. For him, however, as for all those writers influenced by Nietzsche's views on music, music is again largely a symbol, and only one symbol amongst many, for the dangers of 'Hingabe', of too much 'Hingabe' - or perhaps of any 'Hingabe' at all.

-
- 1) Thomas Mann emphasises Hanno's surrender, both to his music-teacher - 'Seine Hingabe an seine Führerschaft war ohnegleichen' - and to his music - 'aber jetzt war die Hingebung an sein Werk, das, ach, nach zwei Minuten schon wieder zu Ende sein sollte, so groß in ihm, daß er in vollständiger Entrücktheit alles um sich her vergessen hatte' (Buddenbrooks, II, pp. 147, 151).
- 2) Leiden und Größe Richard Wagners, p. 241: 'Man muß gestehen, daß die Kunst nie mit krasseren Worten und mit verzweifelterer Offenheit als Rauschmittel, Haschisch, Paradis artificiel gekennzeichnet worden ist'. Cp. also Der Zauberberg, pp. 101-16 passim and pp. 584-601 passim: 'Musik ... sie ist das halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente ...'

Yet at first Rilke can evaluate music positively and approvingly in this second sense also, because he himself is still in the main a poet of 'Hingabe'; his own verse still has a fluid and volatile character. In his Tuscan Diary Rilke had felt attracted to music because he believed that the 'mood' evoked by a painting or a poem resembled a 'song': 'Wirklich, die Stimmung, die ein Bild oder ein Gedicht hervorruft, gleicht in so vielem Sinn einem Lied'.¹⁾ Music, he feels, is an art that gives expression to mood and emotions, a 'Stimmungskunst', or rather the 'Stimmungskunst' - as indeed, among other things, it is. The most telling characteristic of all the Worpswede music-poems, and indeed of all the verse of this early period, is the mood in which they are written. They consist largely of Rilke's highly subjective musings; secure in the knowledge of 'seine Verwandtschaft / mit allen Dingen',²⁾ - and with the two 'sisters' - he surrenders himself to the intoxication of mood and moment: 'jedem Hauche gieb dich, gieb nach / er wird dich lieben und wiegen'.³⁾ He fulfils the wish of the opening lines of Mir zur Feier: 'Ich möchte jedem Klange, / der mir vorüberrauscht, mich schauernd schenken'.⁴⁾ Ignoring for the time being George's precept of 'verhaltenes Weinen', he tastes to the full 'jene süße Sünde: Weinen ohne Gründe';⁵⁾ for he knows that to succumb with the child's 'weise Blindheit',⁶⁾ to forces that are greater than himself is one side of

1) T.F., pp. 55-6; quoted above, p. 241.

2) S.W., III, p. 742. 3) S.W., III, p. 212.

4) S.W., III, p. 205. 5) S.W., III, p. 656.

6) S.W., V, p. 429; Über Kunst, II: 'Also kein Sich-Beherrschen und -Beschränken um bestimmter Zwecke willen, sondern ein sorgloses Sich-Loslassen ... Keine Vorsicht, sondern eine weise Blindheit, die ohne Furcht einem geliebten Führer folgt.'

his poetic mission. In the early Notizen zur Melodie der Dinge (1898) he explains:

Denn es ist fast von der Bedeutung einer Religion, dieses Einsehen: daß man, sobald man einmal die Melodie des Hintergrundes gefunden hat, nicht mehr ratlos ist in seinen Worten und dunkel in seinen Entschlüssen. Es ist eine sorglose Sicherheit in der einfachen Überzeugung, Teil einer Melodie zu sein, also einen bestimmten Raum zu Recht zu besitzen und eine bestimmte Pflicht an einem breiten Werke zu haben ... 1)

Or, listening to Beethoven's music, he writes:

Wir wuchsen aus dem Kindsein seltsam steil
in eine Reife, die uns reich umgab. 2)

For the time being, he refuses to deny reality to music:

Gebärden werden wir tun,
die wir nie gemacht haben vorher,
und werden schwer
von Kämpfen ruhn, die nicht wirklich waren.
Was aber ist Wirklichkeit,
was mit der Zeit zusammenfällt?
Die Welt ist wirklich.
Und alles ist Welt,
was uns anrührt groß oder bang:
Sehnsucht und Einsamkeit, Tod und Gesang. 3)

Like the soldier-hero of his prose sketch, Aufzeichnung: ein Abend, who plays the piano to a circle of admiring friends, the young Rilke, too, feels, 'wer vor ihm auf diesen Tasten gespielt hat'.⁴⁾ Sascha is inspired by the vision of his predecessor at the piano to play 'wie die Tasten es wollen'. Rilke, too, yields to 'die schenkende Stunde' and is possessed by his prevailing mood to compose 'Lieder'.⁵⁾

1) S.W., V, p. 424; my italics.

2) S.W., III, p. 703; Ich weiß euch lauschen ...

3) S.W., III, p. 721; Du sangst ... 4) S.W., IV, p. 592.

5) For example, Rilke, referring to his Mädchenlieder, writes in his diary: 'ich las ... ein Lied nach dem andern und sang das eine und weinte das zweite ... und war ... : Spielzeug in den Händen dieser zarten blassen Lieder ... Alle Sehnsucht, die ich darin verschloß, kam über mich und ... hob mich auf wie mit leisen, weißen, heimlichen Händen - ich weiß nicht wohin ...' (T.F., p. 79).

The 'Hingabe' in his early verse is, of course, not merely a question of content and of attitude, but primarily of form. And the form of his early writings and of the verse which he wrote in Berlin and Worpswede - this again applies particularly to the music-poems - has all the characteristics of skilful and inspired melodic improvisation. What Rilke observes of the dilatory wanderings up and down the streets of girls in Italy - probably those same maidens of Viareggio who inspired the Mädchenlieder - is relevant to his own style of verse at this stage:

Und doch merkt man bei einiger Mühe und Übung, daß das lauter lange Gedichte sind, Improvisationen, durch die wachsend und wechselnd ein seltsamer Rhythmus rinnt. Die gleichen Reimworte kehren immer wieder. Wie Flehende ... Rührende, schlichte Worte sind es, Lauten, welche nur eine einzige Saite haben ... 1)

Rilke's early poems, like Am Ende's paintings, conjure up 'eine leise, schwingende Fülle, ein unabsehbares Meer von Möglichkeiten, von denen man keine einzige zu ergreifen braucht'.²⁾ They, too, have something unfinished about them, 'als ob sie noch weiter wachsen wollten, um wie jede Form in der Musik, endlich ... abzubrechen'.³⁾ They tend to die away in a series of harmonics, like a note sustained at the keyboard.

In spite, therefore, of the predominantly Monday-morning mood of the monograph Worpswede - by 1903 Rilke had outgrown much of his enthusiasm for the painters' work - a considerable amount of his 'Sunday-evening' appreciation of music remains. A strong attraction to 'dieses gleitende Wesen der Musik',⁴⁾ to 'das unabsehbare Meer

1) S.W., V, p. 411; Intérieurs, spring 1898.

2) S.W., V, p. 91; already quoted above, p. 245

3) S.W., V, pp. 113-14; already quoted above, p. 246.

4) Ibid. In Worpswede Rilke still 'approves' in the main of music. He speaks in the preface of nature's 'mächtige brausende Musik' (S.W., V, p. 13); he includes composers among the artistic élite (S.W., V, p. 14: 'Dichter oder Maler, Tondichter oder Baumeister, Einsame im Grunde ...'); and he mentions the symphony in the same breath as the painting and other works of art (S.W., V, p. 15: 'im Bilde, im Bauwerk, in der Symphonie, mit einem Worte in der Kunst ...').

von Möglichkeiten'¹⁾ is still manifested in Worpswede, sometimes ambiguously expressed, sometimes deliberately repressed, but undeniably there:

Niemand, als ein Maler, der in dieser Weise die Natur erlebt, konnte jene heroischen Stunden malen, Stunden des Abends oder der Dämmerung, wenn jedes Ding über seinen Kontur hinaus in einen größeren zu wachsen scheint ... Man sollte meinen, daß die seltsame, musikalische Empfindungsweise dieses Malers ihn ganz besonders geeignet machen müßte, das gleitende und wechselnde Leben des menschlichen Gesichtes zu erfassen. Einen Gedanken, der wie eine Wolke auf klarer Stirne schattig aufsteigt, ein Lächeln, das kommt und verklingt, und den großen Sonnenaufgang der Seele in einem verklärten Gesicht. 2)

The Worpswede music-poems are the result of his own preoccupation with those twilight hours.

But Rilke had all along been anxious to avoid excessive 'Hingabe' in his life, and in the years preceding his move to Paris, he begins to feel the need to avoid it in his art also. At this point music, as the supposed art of mere evaporation, becomes suspect to him. As his verse develops from 'Stimmungslyrik' towards a more disciplined and objective style, he tends, naturally enough, to reject music. He comes to see it as the most appropriate name for the type of art that he is trying to leave behind him. After the exuberant abandon of his early verse, he feels he must resist the irresistible, hold tight to 'das Schwere': 'alles Lebendige hält sich daran, alles in der Natur wächst und wehrt sich ... und ist ein Eigenes aus sich heraus'.³⁾ During these years his fear of 'Hingabe' grows until it verges on neurosis; still attracted by 'das unabsehbare Meer von Möglichkeiten', he feels he must seize one of these possibilities, if he is to fulfil his vocation, and

1) S.W., V, p. 91; already quoted above, p. 245.

2) S.W., V, pp. 114-16.

3) Br.C., I, p. 75; 14th May 1904 to Franz Kappus.

make it his own.¹⁾ It was perhaps with his own development in mind that he wrote in Worpswede, with reference to the problems confronting the artist in search of his own language:

und da kommt es vor, daß Einer, der innerlich anders ist, als seine Nachbarn, sich verliert indem er sich ausspricht, wie der Regen im Meer verloren geht. Alles Eigene erfordert also, wenn es nicht schweigen will, seine eigene Sprache. 2)

At this stage he equates music with 'Hingabe', writing to Clara Rilke, 'daß Ausgeben Sünde ist, Musik ist, Hingabe ist'.³⁾

Rilke's fluctuating attitude to 'Hingabe' can thus account for his approval of music alternating with disapproval. But there is still an apparently irreconcilable contradiction between his positive symbolical interpretation of it as 'Ordnung-Form-Gesetz' and his negative symbolical interpretation of it as something close to disorder. There are, however, two ways in which this contradiction may be explained.

According to the first possible interpretation, it can be argued that Rilke's hostile utterances on the subject of music are not aimed at music as such, but at the use of the musical principle in the other arts, particularly in poetry. To the non-musician it may seem that things are made too easy for the musician, inasmuch as the material in which he works is completely at his disposal. 'Der Tondichter muß seine Geständnisse nicht so mitten in den Alltag stellen',⁴⁾ as Rilke had written in 1898. The material of the poet or sculptor, on the other hand, offers far more resistance; therefore the order he imposes upon it may be regarded as more permanent

- 1) S.W., V, p. 539; Maurice Maeterlinck, 1902: 'Und derjenige, der kein Ereignis aufnimmt, das er nicht ganz zu seinem Ereignis macht, ist für Maeterlinck der Weise, der das Schicksal fortwährend entwaffnet, indem er es in jedem Augenblick erobert'.
 2) S.W., V, p. 66. 3) Br. C., I, p. 95; quoted above in full, p. 247. 4) T.F., pp. 55-6; quoted above, p. 241.

and more genuine, more real. In one of his 1900 music-poems, Du sangst ..., Rilke had written 'und werden schwer / von Kämpfen ruhn, die nicht wirklich waren. / Was aber ist Wirklichkeit, / was mit der Zeit zusammenfällt ...'.¹⁾ But by 1902 he was using the terms 'Wirklichkeit' and 'Verdichtung' to signify 'das Gegenteil von Musik'.²⁾ And a year later he uses virtually the same words, 'Verwirklichung' and 'Verdichtung' - again to characterize 'das Gegenteil von Musik'.³⁾

A favourite phrase, recurring as a kind of motto in the critical writings of these years, is 'weithin sichtbar'. In Alles Gefühl, in Gestalten und Handlungen (November 1900), important diary verses heralding the change in his poetry, he uses these words to distinguish between the kind of style he now aspires to and that which he has so far employed; his previous style is now significantly summed up in a musical image as 'das steigende Lied':

Mir genügt nicht das steigende Lied.
Einmal muß ich es mächtig wagen,
weithin sichtbar auszusagen
was im Ahnen kaum geschieht. 4)

If the artist, poet, painter or sculptor, is tempted to use his material in a 'musical' way, as if it were as weightless and unresisting as that of the musician, he will produce poetry or painting or sculpture which is 'musical' in a derogatory sense - that is, unreal, vague, tenuous, sentimental or emotional. Rilke comes to feel that this is his peculiar danger, his particular temptation - and knows that he has often succumbed to it in his

1) S.W., III, p. 721; Du sangst ...

2) S.W., V, p. 91 (see above, p. 245).

3) Brw. L.A.S., p. 85 (see above, p. 246).

4) S.W., III, p. 699.

early verse. Therefore he distrusts music. Those twilight hours of which he had been so fond, were after all 'bewegliche, willkürliche, wandelnde Dämmerungen'¹⁾ and, as such, dangerous. In the same diary entry of 15th September 1900 he again uses the analogy of music:

So liegen unsere Freunde auf uns wie Schatten. Sie tun uns mit ihrem Dunkel manchmal wohl, oft aber empfinden wir nur die Kälte und Schwere dieser Schatten, welche nicht Schatten von Ruhenden, von Dingen sind, sondern bewegliche, willkürliche, wandelnde Dämmerungen ...

Freunde wehren nicht unserer Einsamkeit, sie beschränken nur unser Alleinsein.

Freunde müßten wie Tanz und Musik sein. Man müßte nie absichtlich zu ihnen kommen, sondern immer in einem unwillkürlichen Bedürfnis. Resultate müssen die Freunde sein. Unterwegs stören sie.

One feels that Rilke might just as well have written: 'die Musik wehrt nicht unserer Einsamkeit ...'

One of the most important experiences of the Worpswede years was for Rilke his discovery of nature. In Worpswede he declares:

Der Künstler von heute empfängt von der Landschaft die Sprache für seine Geständnisse und nicht der Maler allein ... Man wagte früher gar nicht persönlicher zu sein, aus Furcht, von der Natur im Stiche gelassen zu werden. Bis man fand, daß sie [die Natur] nicht nur für die Oberfläche der Erlebnisse einige Vokabeln enthielt, sondern vielmehr Gelegenheit bot, gerade das Innerste und Eigenste ... bis in seine feinsten Nuancen hinein, sinnlich und sichtbar zu sagen ... 2)

The poet, painter and sculptor alike should (in contrast to the musician) work from nature; Rilke's own aim during the Paris years is 'vor der Natur zu arbeiten'.³⁾ Thus in his discussion of the work of Fritz Mackensen, he writes:

Es giebt Künstler, die, wenn sie Musik hören, plötzlich einen Charakter, eine Szene, eine Stimmung begreifen, die ihnen lange unfassbar schien: Ein Lied war imstande, die weithin zerstreuten Strahlen zu sammeln, was in der Natur entfernt oder streng

1) T.F., p. 277. 2) S.W., V, pp. 68-9.

3) Br. C., II, p. 517.

getrennt nebeneinanderliegt, zu vereinen und sie empfangen von ihm, fast vollendet, was ihnen zu schaffen unmöglich schien. Was für diese Künstler die Musik ist, das ist für Mackensen die Figur: der Extrakt der Landschaft. 1)

So, too, he had analysed Hans am Ende's technique with the words:

'Hans am Ende malt Musik, ... Darum sieht er sie nicht mit der stillen, sachlichen Ruhe des Malers ...'. 2)

Two diary entries that discuss Rilke's meeting in Worpswede with the poet Carl Hauptmann do definitely reject the use of the musical principle in writing verse. The first, written on 4th September 1900, runs:

Anreger zu Gedichten ist ihm so oft Musik. Ohne Musik hätte er nie - scheint mir - Verse gefunden. Aber in Harmonieen tritt ihm, schon gesammelt und vorbereitet, entgegen, was die Dinge dem Dichter sonst andeuten und verdunkeln - Und seine Lyrik ist also dieses: stark persönliche Auslegung von Musik. 3)

The second diary-passage, written six days later, expands the same criticism:

An diesem Liede [Du holde Kunst] errang sich Hauptmann Klarheit über den Akt der Waldleute, den er nun seit Wochen um und um schreibt, streicht und zurechtschneidet. Ich hatte ganz recht: Musik ist für ihn der Anlaß. Von ihr empfängt er zusammengefaßt, was er in der Natur nicht zu finden vermag; ihm bleibt nur übrig, das Gehörte mit den Mitteln seiner momentanen Stimmung aus zulegen. 4)

'Was die Dinge dem Dichter sonst andeuten und verdunkeln', 'was er in der Natur nicht zu finden vermag': the two phrases, which anticipate the Worpswede passage, 'die weithin zerstreuten Strahlen zu sammeln, was in der Natur entfernt oder streng getrennt nebeneinanderliegt, zu vereinen', accuse Hauptmann of being incapable of writing verse, as it were, direct from nature. In the same way - with the one all-important difference that Hofmannsthal intends to

1) S.W., V, p. 55.

2) S.W., V, pp. 113-14.

3) T.F., p. 237.

4) T.F., p. 255.

praise, Rilke to condemn - Hofmannsthal had written of the Pre-Raphaelites: 'Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst sondern umgekehrt'.¹⁾

In short, the contradiction mentioned above can be explained in the following way: it is quite possible for Rilke to continue to think of music as an ideal form to which all art aspires and yet to fear, on purely technical grounds, the application of a 'musical' method or principle to the making of verse. His own verse, he feels, is in this way musical, both in cause and effect. This first interpretation clearly goes a long way towards explaining Rilke's ambivalent attitude to music. But it does not go the whole way.

In the monograph Worpswede, it is difficult to recognize whether Rilke intends to praise, to condemn, or simply to describe objectively what he calls the painters' musical style. It is even more difficult to establish - and this difficulty applies to most of his remarks about music - whether his musical imagery relates to music as such, to music as a symbol, or simply to the use of a 'musical' method in the other arts. But what he writes of Carl Hauptmann's treatment of music is clearly condemnation. Although Rilke's musical imagery in the Worpswede passage, in which he uses the phrase 'das Gegenteil von Musik',²⁾ to describe Overbeck's painting, passes no judgment either on the use of music as such or of a musical principle in the other arts, his comment of the same year (1903) to Lou Andreas-Salomé has nothing objective, nothing symbolic, nothing equivocal about it. Rodin's art, too, is 'das Gegenteil von Musik': it is 'Verwirklichung'. Music is

1) Algernon Charles Swinburne, Prosa I, p. 113.

2) S.W., V, p. 91 (see above, p. 245).

'Nicht-Ver-dichten'; music is 'dieser Gegensatz der Kunst'.¹⁾

He could scarcely attack actual music more directly than this.

Reading between the lines of Rilke's monograph, it is clear that he is, in the manner of George, putting the Worpswede painters behind him, plastering their canvasses with the label 'music'. Both the letter of 1903 to Lou Andreas-Salomé and the letter of 1904 to Clara Rilke show that he has allowed himself to transform his conception of music as a symbol into a conception of music as such: that is to say, he comes to see those qualities symbolized for him by music as essential to its nature, as, indeed, the only true characteristics of music.

The first explanation of Rilke's conflicting attitudes to music fails to account for this. It also fails to clarify the import of the poem Musik,²⁾ written - rather strangely - a year before the Worpswede music-poems:

Was spielst du, Knabe? Durch die Gärten gings
wie viele Schritte, flüsternde Befehle.
Was spielst du, Knabe? Siehe deine Seele
verfing sich in den Stäben der Syrinx.
Was lockst du sie? Der Klang ist wie ein Kerker,
darin sie sich versäumt und sich versehnt;
stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker,
an deine Sehnsucht schluchzend angelehnt. -
Gieb ihr ein Schweigen, daß die Seele leise
heimkehre in das Flutende und Viele,
darin sie lebte, wachsend, weit und weise,
eh du sie zwangst in deine zarten Spiele.

Wie sie schon matter mit den Flügeln schlägt:
so wirst du, Träumer, ihren Flug vergeuden,
daß ihre Schwinge, vom Gesang zersägt,
sie nicht mehr über meine Mauern trägt,
wenn ich sie rufen werde zu den Freuden.

The one fact that emerges with any certainty from this difficult and problematic poem is that its prevailing mood is definitely

1) Brw. L.A.S., p. 85 (see above, p. 246.)

2) S.W., I, p. 379.

hostile to music. But here again the important question is: does this poem have any bearing on actual music? That is, do the terms 'Klang', 'Gesang', 'Lied', 'Spiel', 'Syrinx', all of which symbolize the forces that entice, endanger and entangle the apostrophized boy's soul, have any specifically musical significance? Or do they, in accordance with the first suggested explanation of Rilke's conception of music, stand for his earlier style of verse, his 'lyrisches Ungefähr',¹⁾ as opposed to some higher form of art, to which he now aspires? Or do they, on the other hand, symbolize art in general, as opposed to life? This last possibility is the least likely - in spite of the line 'stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker'. The conflict between art and life never ceased to trouble Rilke, but only rarely, and mainly in the later years, does he fear the victory of art over life. It is possible, however, that he felt his verse needed more 'life' in it.

Most critics, having no specific interest in Rilke's attitude to music, cast their vote for the second possibility and interpret the poem purely in terms of the change in his poetry from 'Stimmungslyrik' to 'Dinggedicht'. The word 'Träumer' applies to the young Rilke; 'music' symbolizes his early 'Stimmungslyrik' and is therefore condemned. But this interpretation does not explain everything: for that which is condemned appears to depend upon the will - 'eh du sie zwangst' - and that which is praised is the unconscious - 'das Flutende und Viele'. Why does Rilke write of his earlier subjective and undisciplined style, characterized by heedless 'Hingabe' and unconscious 'Ausfließen': 'Der Klang ist wie

1) Br. C., II, p. 461; 17th Aug. 1924, to Hermann Pongs.

ein Kerker'? Clara Mágr, alone among critics, sees in this poem 'eine ablehnende Haltung zu einem ganzen bedeutenden Kunstbereich weil in ihm ein Bedenkliches und Gefährdendes gesehen wird'.¹⁾

She attributes this to the influence of George and Nietzsche. But the evidence gained by abstracting from a highly symbolic poem such a clearly defined attitude to music as such cannot be regarded as conclusive; and besides, such a judgment credits Rilke with deeper philosophical speculation upon the nature of music than he is likely to have indulged in at this early stage. Yet the poem obviously cannot be dismissed as having nothing at all to do with actual music. Rilke did, after all, choose to give it the title Musik; and the choice of a symbol implies an attitude.

Much that is obscure in this poem can be illuminated by the second suggested explanation for Rilke's dualistic attitude to music; this second explanation can also cast some light on the reasons for his fear of 'Hingabe'. A possible key to the poem Musik is to be found in Jacobsen's Niels Lhyne. Niels' dreams do not only make him turn away from life, they also threaten his development as an artist:

Es sollte ja ein Dichter aus Niels Lhyne werden ... Bis heute freilich hatte er nicht viel anderes gehabt als seine Träume, und nichts ist einförmiger und eintöniger als ein solches Phantasieleben, denn in dem scheinbar unendlichen, ewig wechselnden Lande der Träume gibt es in der Tat nur bestimmte, kurze, gebahnte Wege ... Die Menschen können sehr verschieden sein, ihre Träume aber sind es nicht, denn die drei, vier Dinge, die sie begehren, erlangen sie mehr oder minder schnell im Traum ... es gibt ja niemand, der sich mit leeren Händen träumte. Darum lernt sich auch niemand im Traum kennen ... denn der Traum weiß nichts davon, wie man sich begnügt, den Schatz zu gewinnen, wie man ihn fahren läßt, wenn man ihn

1) C.M., p. 85.

verliert, wie man satt wird, wenn man genießt, welchen Weg man einschlägt, wenn man entbehrt. 1)

From this passage (which, it may be noted in passing, probably helped to inspire some of Rilke's later ideas about death and about 'die besitzlose Liebe'²⁾), he may well have come to suspect that the 'zarte Spiele' of his early verse arose less out of youthful and innocent exuberance than out of a compulsion, exercised upon him partly by incalculable, subliminal forces but partly also by his own younger self, the 'Knabe', the 'Träumer'. This could be what is meant by the mysterious words, 'Der Klang ist wie ein Kerker'.

In other words, it is not so much disorder that he here fears in music, but order. Disorder is positive and can be productive: it contains the germs of potential order. A perfected but false order, on the other hand, is far more dangerous; it is crippling by reason of its very perfection. Of the two, this is perhaps Rilke's more serious quarrel with music at this stage. He had indeed tended to see it as an 'unproductive' form of art from the early years, as, for example, when in 1898 he had expressed a Nietzschean scorn for the concert-audience:

Bei einem Musikstück ist es noch am ehesten möglich, daß einer naiv genießt: die Musik rinnt ihm angenehm durch die Nerven und setzt seine Fußspitze in Bewegung, und er fühlt sich ungemein wohl dabei. Vor einem Bild kommt ihm schon die Angst: nur schnell, schnell denken.

Der Weg zu dem wahren Wert aller Werke geht durch die Einsamkeit ... 3)

-
- 1) Jacobsen, p. 75. Cp. also p. 71: 'Er liebte ... Es lag ein so wunderbarer Klang in den Worten ... Sie bedeuteten, daß er kein Gefangener aller jener phantastischen Kindheitseinflüsse mehr sei, daß er nicht länger der Spielball ziellosen Sehns, nebelhafter Träume, daß er diesem Elfenlande entflohen sei, das mit ihm aufgewachsen war'.
 - 2) Jacobsen, p. 49: 'Eine Liebe, die nie redet, die sich niemals in Liebkosungen, Blicken oder Worten Luft zu machen wagt, eine sehnsende Liebe, die ... Stolz ist und Demut ...'.
 - 3) T.F., pp. 61-2.

Those who listen to music, the 'Musik-Esser' as he called them in 1906,¹⁾ are 'Unfreie und an Genuß Gebundene, nicht aus sich selbst heraus Gesteigerte und von außen her Entzückte'.²⁾

Some mysterious and difficult lines from the first part of the Stunden-Buch, Rilke's dialectical game of hide-and-seek with God, can also be interpreted in such a way as to fit into the second explanation:

Du bist nichtmehr inmitten deines Glanzes,
wo alle Linien des Engeltanzes
die Fernen dir verbrauchen wie Musik, -
du wohnst in deinem allerletzten Haus. 3)

Music distorts the perspective by obliterating the distant horizon; 'das steigende Lied' is never 'weithin sichtbar'. One all-important aspect of his theory of art, worked out and laid down in the critical writings and diaries of these early years, is that it must leave open all possibilities. Perhaps his best-known piece of advice to the young is his exhortation: 'Geduld zu haben ... und zu versuchen, die Fragen selbst liebzuhaben'.⁴⁾ Music, he feels, provides all the answers before we have even read the questions.

Thus he writes in Worpswede:

Und dann kamen die süßen Versprechungen der Musik, die zu erfüllen schien, ehe man gewünscht hatte; diese sanften und seligen Stimmen, die immer neue Sehnsüchte hervor lockten, um ihnen die Schwere zu nehmen ... 5)

This is why, in life, conditions with potentiality, such as childhood, poverty, silence, namelessness, are so important; and why love, possessions, dreams and music are so dangerous. The God of the Stunden-Buch must be 'der Wald der Widersprüche', 'an kein Bild gebunden': 'Ich will nicht wissen, wo du bist, / sprich mir aus

1) See above, Chapter I, p. 4. 2) See above, p. 247.

3) S.W., I, p. 263; 24th Sept. 1899.

4) Br. C., I, p. 49; 16th July 1903, to Franz Kappus.

5) S.W., V, p. 108.

überall'.¹⁾ God has 'wenig Raum';²⁾ it is up to the artist to create it for him, 'Raum zu schaffen'; and for this he in turn needs 'Raum':

Kunst ist aber auch Gerechtigkeit. Und ihr müßt, wollt ihr Künstler sein, allen Kräften das Recht lassen, euch zu heben und hinunter~~zu~~drücken, zu fesseln und zu befreien ... 3)

Paradoxically, music usurps this essential freedom of movement by its finite indefiniteness; to present the participant in the artistic activity, be it 'der Schauende' or 'der Hörende', with 'ein unabsehbares Meer von Möglichkeiten' is the surest way in which to eclipse all 'Möglichkeiten'.

The reason why Rilke criticises Carl Hauptmann's use of music to inspire his poetry is that, by adopting musical order, Hauptmann has cut himself off from the endless possibilities and the fruitful disorder of nature and life. In his first comment on Hauptmann, quoted above, Rilke wrote: 'Aber in Harmonieen tritt ihm, schon gesammelt und vorbereitet, entgegen, was die Dinge dem Dichter sonst andeuten ...'; and in the second (also quoted above) he echoes this phrase with the words: 'Von ihr [der Musik] empfängt er zusammengefaßt, was er in der Natur nicht zu finden vermag'. And finally the passage from Worpswede, also quoted above on pages 261-2, discussing the work of Fritz Mackensen, expresses the same idea: 'Ein Lied war imstande, die weithin zerstreuten Strahlen zu sammeln, was in der Natur entfernt oder streng getrennt nebeneinanderliegt, zu vereinen und sie empfangen von ihm, fast vollendet, was ihnen zu schaffen unmöglich schien'.⁴⁾

A quotation from Paul Henry Lang's Music in Western Civilization

1) S.W., I, p. 288. 2) S.W., V, pp. 447-50.

3) T.F., p. 86. 4) S.W., V, p. 55.

might clarify what is meant by this second explanation. Lang writes of Wagner's music:

Mozart's or Beethoven's music left it to the listener's soul to respond to the emotions music evoked in him; the listener partook in the creative act ... Wagnerian music refuses to permit this freedom to the listener, it prefers to give him everything in a finished form. It is not satisfied by merely indicating what transpires in a soul, it attempts to give a complete account ... This Totalausdruck, the complete expression of passion and experience, is responsible for the intoxication the Wagnerian music creates in the listener, for his possible reactions are already included in it, and his creative participation is not required. 1)

As Rilke looks more objectively at his own verse, he comes to feel that it is 'musical' also in this second sense: he rejects it, not because it is bad - in its own way it is good, perfect even - but because it is false. In a letter of 10th March 1899 to Helene Woronin, Rilke writes: 'Ich sende Ihnen nichts von meinen alten Büchern; sie lügen alle, weil sie wenig von der Wahrheit wußten'.²⁾ He could, as he told Frau Kippenberg, have gone on writing verses like those of the Stunden-Buch indefinitely.³⁾

When these two explanations are taken into consideration, there no longer appears to be an insoluble contradiction in Rilke's early attitude to music, but only an endless swing between attraction and repulsion, approval and disapproval, acceptance and rejection. On the one hand he feels attracted to it and sees no reason why musical order should not be every bit as real and valid as that of any other art. On the other hand, at times when he is dissatisfied with his own verse, he concludes that its basic order or form is musical and therefore false; as his interest in the visual arts, particularly

1) Lang, p. 878.

2) Letters of R.M. Rilke to Helene ***, p. 149.

3) K.K., p. 152: '"Ich hätte endlos ähnliche Verse weiterdichten können", sagte Rilke in einer Zeit, als er ein wenig ungerecht gegen das Stunden-Buch war, "und was dann?"'.

in Rodin's sculpture, grows, he rejects music.

Before leaving this first stage of Rilke's attitude to music, one further factor must be taken into consideration. In the second chapter it was observed that Rilke, in the middle and late years, advocated a strict segregation of the arts. In the third chapter his innate tendency to ignore the barriers between the various senses was noted. This early tendency is paralleled in the literary criticism of the early years by a similar and equally spontaneous tendency to regard the divisions between the different art-forms as fluid and shifting: 'Wer von Kunst spricht, muß notwendig die Künste meinen'.¹⁾ That is to say, he is quick to perceive graphic or pictorial elements in poetry and prose, and, in spite of his own exclusion of music from the brotherhood of the arts,²⁾ he is equally quick to perceive musical elements or qualities in painting or poetry. Thus, in his most interesting essay of 1898, Moderne Lyrik, he speaks in the following terms of the work of Arno Holz and Max Dauthendey:

Aber, wenn man näher zusieht, war die Farbe, als Mittel, gewisse von ihrer sinnlichen Absicht verschiedene, meist dunkle Gefühlswirkungen hervorzubringen, schon vor Dauthendey dem E.T.A. Hoffmann zum Beispiel bekannt, und auch das musikalische Pendant, Tönen unwillkürlich gewisse Farbennüancen zu unterlegen, ist allen aufrichtigen Gebildeten eine alte Erfahrung.

3)

Similarly, in 1904 he writes, most significantly, of Sigbjörn Obstfelder:

Das in Amerika geschriebene Tagebuch zeigt, wie seine Kunst, an einem gewissen Punkte, aus den Worten hinauszuwachsen schien, wie sie danach verlangte, Ton und Rhythmus zu sein, Musik, die leuchtet bei Nacht ... Und wie seine Sprache in dem einen Zustande ihres Wachstums fast Musik wurde, so verwirklichte sie sich in einem anderen bis in die Malerei hinein ... So stark war die Bewegung in seiner werdenden

1) T.F., p. 55. 2) Ibid. 3) S.W., V, p. 384.

Sprache, daß sie sich nach beiden Seiten über die Ufer sprang; aber es ist bezeichnend, daß sie sich schließlich doch ganz in ihrem eigenen Becken klärte und darin zu tiefer, spiegelnder Ruhe kam. Denn die Wortkunst Obstfelders ist klarste Dichtung, ganz mit den Mitteln der Dichtung geschaffen. Sie reicht bis dorthin, wo die Musik anfängt, und giebt, was die Malerei nicht geben kann: 'das Leben der Farben ...'. 1)

In the light of these comments on Obstfelder one can well understand Rilke's desire of the middle and late years to concentrate exclusively on his own art-form, to exclude from his poetry any superfluous 'pictorial' or 'musical' effect. The words underlined describe most aptly the development of his own poetic language - with the modification that 'Malerei' in Rilke's case is both preceded and succeeded by 'Musik'.

1908-1914

The most revealing sources for the study of the second stage of Rilke's attitude to music are a very important passage about Beethoven in Malte Laurids Brigge, the poem Bestürz mich, Musik, mit rhythmischen Zürnen! (1913), and the letters to Magda von Hattingberg of February 1914. Now begins what Rilke, in a letter to his wife of 4th September, calls 'die Korrektur der Einteilungen'.²⁾ During late summer of 1908 he came across Bettina von Arnim's Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.³⁾ How much there was in this book to attract and interest him by its relevance to his own situation, his own thoughts and feelings, and how much it confirmed him in his antipathy towards Goethe, has been shown by E.C. Mason.⁴⁾ This antipathy was, however, balanced by a strong sympathy for Beethoven. If, to use a 'Bettina' type of metaphor, the seeds of

1) S.W., V, pp. 660-1.

2) Br. C., I, p. 248; 4th Sept. 1908, to Clara Rilke.

3) Mentioned by Rilke in two letters to his wife of 3rd and 4th Sept. 1908. 4) E.C. Mason, Rilke und Goethe.

sympathy with the composer had already been sown in Rilke's mind, it was her Briefwechsel that was to cause them to germinate and eventually to flower in Malte Laurids Brigge. In 1903 Rilke had used the phrase 'das Gegenteil von Musik' to characterize Rodin's art. Now Malte, in an eclectic fantasy composed from Bettina, the Bible and the Lives of the Saints, both exalts the 'Selbstverdichtung' and glorifies the 'Ausströmen' of - a musician, Beethoven:

Der Mouleur, an dem ich jeden Tag vorüberkomme, hat zwei Masken neben seiner Tür ausgehängt. Das Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüßte es. Und darunter sein wissendes Gesicht. Diesen harten Knoten aus fest zusammengezogenen Sinnen. Diese unerbittliche Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik. Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche. Er, in dem ihre Klarheit und Dauer war; damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen, lautlos, eine gespannte, wartende Welt, unfertig, vor der Erschaffung des Klanges.

Weltvollendender: wie, was als Regen fällt über die Erde und an die Gewässer, nachlässig niederfällt, zufällig fallend, - unsichtbarer und froh von Gesetz wieder aufsteht aus allem und steigt und schwebt und die Himmel bildet: so erhob sich aus dir der Aufstieg unserer Niederschläge und umwölbte die Welt mit Musik.

Deine Musik: daß sie hätte um die Welt sein dürfen; nicht um uns. Daß man dir ein Hammerklavier erbaut hätte in der Thebais; und ein Engel hätte dich hingeführt vor das einsame Instrument, durch die Reihen der Wüstengebirge, in denen Könige ruhen und Hetären und Anachoreten. Und er hätte sich hoch geworfen und fort, ängstlich, daß du begännest.

Und dann hättest du ausgeströmt, Strömender, ungehört; an das All zurückgebend, was nur das All erträgt. Die Beduinen wären in der Ferne vorbeigejagt, abergläubisch; die Kaufleute aber hätten sich hingeworfen am Rand deiner Musik, als wärst du der Sturm. Einzelne Löwen nur hätten dich weit bei Nacht umkreist, erschrocken vor sich selbst, von ihrem bewegten Blute bedroht.

Denn wer holt dich jetzt aus den Ohren zurück, die lüstern sind? Wer treibt sie aus den Musiksälen, die Käuflichen mit dem unfruchtbaren Gehör, das hurt und niemals empfängt? da strahlt Samen aus, und sie halten sich unter wie Dirnen und spielen damit, oder er fällt, während sie daliegen in ihren ungetanen Befriedigungen, wie Samen Onans zwischen sie alle.

Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müßte bersten an lauter Geburt. 1)

1) S.W., VI, pp. 779-80.

What has happened here is that Rilke now views music from within, from the position of the artist in the toils of creation, instead of from without, from the position of the audience in the delights of recreation. As a result of his insight into Beethoven's predicament, it is now the corrupt public that is guilty, not music and the musician. He now sees order in music; and this order is achieved through 'Ausströmen'. He can do this because, by 1908, he no longer sees all 'Hingabe' as sterile and unproductive; by 1908 he has come to believe that to be seduced into 'Hingabe' is not, as he had for a time thought, in itself bad; it is in fact essential. It had, however, to be his kind of seduction, for there were two kinds: the first consisting of conventional and therefore useless outpourings - spiritual and physical - in intercourse with other beings; the second a giving of the self, which tended towards the self-love of Narcissus or even of the dog-in-the-manger Onan, but which could, on occasion, become the nameless self-effacement of Orpheus. In a letter of 17th December 1906 to his wife, Rilke distinguishes between these two kinds of 'Hingabe':

da empfang ich aus unbeschreiblich wissenden Händen das Recht zu jener Hingabe, die, unten, eine Vernichtung für mich geworden wäre, während sie oben, unter den großen Kräften, meine Schönheit wurde, mein Wachstum, das worauf ich mich grenzenlos verlassen darf. 1)

In other words, 'Hingabe' in life and 'Hingabe' in art, 'Hingabe' to 'Menschen' and 'Hingabe' to 'Dinge'; or, the 'Hingabe' of his early verse as contrasted with the 'Hingabe' of the Sonnets. To the end, the rose, described as being 'ohne Neigung auszuströmen',²⁾ remains his favourite and most characteristic symbol; but he

1) Br. C., I, p. 152.

2) Br. A., III, p. 129; 15th Dec. 1906.

always had experienced and he always would experience both tendencies within himself. A letter written on 24th September 1908, roughly contemporary with the passage about Beethoven, expresses this same conflict:

Wie sehr alles den künstlerisch Arbeitenden unterbrechen, abziehen und hindern will an dem In-sich-Hinein-gehen; wie alles ihn verurteilt, wenn es ihn verlangt, seine innerste Welt zu pflegen und zu vollenden, damit sie das ganze Äußere, alles, bis an die Sterne hin, eines Tages im Gleichgewicht zu halten und, sozusagen, sich gleichzusetzen vermöchte ... Darunter habe ich um so mehr zu leiden gehabt, als in meiner Natur eine große, fast leidenschaftliche Neigung zu jeder Art Geben besteht. 1)

The way to utilize this giving is to turn it into 'Hingabe nach oben', to pour it all back into his work; he continues:

Ich weiß, daß das mehr eine Art Haltlosigkeit und beinah sentimentaler Genußsucht ist und durchaus keine Güte. Damit daraus eine Tugend würde, muß ich die Kraft erwerben, nur in dem Einen ... all mein Geben zusammenzufassen: in der Arbeit.

Similarly, he writes in 1907:

es ist ein Fehler, ich weiß, mit solcher Hingabe zu leben, daß man jedesmal in der jeweiligen Umgebung verlorengeht. Dieser Fehler wäre entschuldbarer, wenn ich schon imstande wäre, ihn für meine Kunst auszunützen. 2)

A letter to Clara Rilke, written in September 1908, shortly before the last period of intensive work on Malte Laurids Brigge, also mentions Bettina's picture of Beethoven. Rilke tells his wife of his reconciliation with Rodin:

Wir saßen in Deinem hohen Raum ... Ich las ihm vor, was Beethoven zu Bettina Arnim gesagt hat: 'Keinen Freund hab ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein böses Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die anderen schleppen. 3)

1) Br. A., IV, p. 58; to Rosa Schobloch.

2) Br. A., III, p. 272; 20th June 1907 to Julie von Nordeck.

3) Br. C., I, p. 244; 3rd Sept. 1908.

It is clear that Rilke read out Beethoven's supposed words to Rodin partly in order to please him, to show him that he bore him no grudge for the unfortunate episode that had just closed, but partly also because those traits in the composer's character and way of life which attracted him by their relevance to his own situation were the very same traits that he had previously found in Rodin. Here was the same adult, masculine defiance and arrogance, the same uncompromising attitude to genius and art, the same unshakeable belief in their redeeming powers. Here was the same insistence upon the necessary withdrawal of the artist, that 'Einsamkeit' which he had himself prized so highly since childhood. It was just this single-minded solitude, this complete independence, ignorance even, of the second person, whom he himself needed time and time again, that he had in his early Paris years thought he saw in Rodin. He had admired Rodin's indifference towards his wife, his household, to everything - except 'sein großes Werk'.¹⁾ Rilke's 1903 image of Rodin has much in common with Malte's image of Beethoven. Like Beethoven, Rodin is 'ein Einsamer', who is 'stumpf und hart geworden gegen das Unwichtige',²⁾ who moves in everyday life amidst 'Zerstreute und Teilnahmslose'. But, like Beethoven, 'an dem Wichtigen reißt er sich auf und ganz offen ist er'; he then becomes, like Beethoven, 'der Liebende, der beständig empfängt'. Malte writes of Beethoven: 'damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche'; Rilke writes of Rodin: 'an den Wirklichkeiten, die um ihn standen, brachen alle Geräusche ab'. Beethoven in his art practises 'Selbstverdichtung'; Rodin's art is

1) Br. A., II, p. 262; 5th Sept. to Clara Rilke.

2) Br. C., I, pp. 53-60; 8th Aug. 1903 to Lou Andreas-Salomé.

the opposite of 'Nicht-Ver-dichten'. In short, both Rodin and Beethoven exercise 'Hingabe nach oben'.

Malte's dream thus reflects much of Rilke's adulation of Rodin; but it goes beyond this. Dislike of 'Hingabe nach unten', not merely on the part of poets, is one main theme of all of Rilke's writings, particularly of Malte; every thing, every emotion, every human situation in the modern world is, he feels, in danger of being abused and debased to a level of cheap, facile and above all unproductive enjoyment and distraction. Hence Rilke's hostility to music during the years 1898-1908; hence, too, his upsurge of sympathy for Beethoven as one of the abused. But now, in 1908, or perhaps even earlier, his hero, Rodin, was himself to take his place as one of the abusers in the dock beside Goethe, charged with the same crime: failure to realize the true nature of the love-relationship. This failure had been brought home to Rilke on the one hand by his discovery of Bettina's Briefwechsel and by his whole-hearted response to its author and his correspondingly whole-hearted scorn for the writer of the 'answers'; and on the other hand by less edifying glimpses of Rodin's private life and by conversations with him about the female sex. Yet, however strong, however genuine Rilke's championship of Bettina may be, one feels that Goethe and Rodin are being reproached less for their abuse of female love than for their failure to assimilate in their work the emotional and other riches inherent in that kind of love. Rilke writes with scorn of Goethe: 'an den Konventionen der Liebe sich auflösen wie ein Wölkchen: ohne Zorn, ohne Gewitter, ohne befruchtenden Erguß über die dürstende Erde'.¹⁾

1) Br. C., I, p. 248; 4th Sept. 1908 to Clara Rilke.

It must have been a great shock to Rilke to discover that Rodin's 'Strömen' and 'Rauschen',¹⁾ were not, as he had believed, entirely undivided, concentrated in the one powerful river of his work. As Rodin could no longer embody Rilke's ideal artist, Bettina's and Malte's Beethoven, joining the artist-god of the Tuscan Diary, St. Francis and Orpheus, takes over where Rodin had failed, as a metamorphosis of the prototypal creative artist. Beethoven's solitude is absolute, his 'Ausströmen' is a closed-circuit communion with the divine - 'an das All zurückgebend, was nur das All erträgt'. By the strength of his concentration, Beethoven's 'Hingabe' has transcended anything on earth: his music is 'ungehört'. Beethoven has attained that which Rilke, in a letter of this period to Kippenberg, confidently believes to be within his grasp: 'eine unbedingte frohe und elementare Fruchtbarkeit, die von außen kaum mehr zu bedrohen ist'.²⁾

During productive periods, Rilke certainly identified himself with his heroes and saints. The closing paragraph, for example, of his letter of 4th September 1908 about Goethe and Bettina, reverting in tone to the prophetic extravagance of the Tuscan Diary, shows how easily his 'demütiger Stolz',³⁾ could dispense with the adjective, 'demütig':

Ich bin wie einer, der Pilze sammelt ... Aber die Zeit wird kommen, wo ich den Trank bereite. Und die andere, wo ich ihn hinaufbringe, in dem alles verdichtet ist und verbunden, das Giftigste und Tödlichste, um seiner Stärke willen; hinaufbringe zu Gott, damit er seinen Durst stille und seinen Glanz in seine Adern strömen fühle ... 4)

So, too, in a more graceful and humble style, does a letter of 25th August to Mimi Romanelli:

1) Br. C., I, p. 58; to Lou Andreas-Salomé.

2) Br. C., I, p. 232; 11th March 1908.

3) Brw. Benv., p. 103. 4) Br. C., I, pp. 249-50.

on peint, on sculpte et de plus en plus on se sent comme le premier homme devant un devoir inouï, l'initiateur timide et téméraire qui avance sans savoir où; rien ne semble entamé: les choses vierges attendent ... Je suis effrayé quelquefois de cette tâche élémentaire ... on est tenté de croire que nous pourrions avec cette petite coupe puiser l'univers si on a la vraie croyance et la force non abusée ... 1)

But at other times Rilke could not identify himself completely with the ideal artist. The tone of the last paragraph of Malte's Beethoven dream is reminiscent of that expressed in the words of the Neue Gedichte: 'Du mußt dein Leben ändern'.²⁾ At whom is its implied rebuke levelled? At the easily glutted listener to music, at that favourite scapegoat, the philistine, at the race of non-poets in general? Perhaps at all of these; and yet there is a suggestion that neither Malte nor Rilke escape scot-free. Is there not a touch of self-identification on the part of Rilke-Malte with those of the barren and unclean ears? Malte clearly had not been in the habit of listening with 'jungfräuliche Ohren' to music; and neither had Rilke. The passage, however, obviously has a much wider meaning: it expresses the main theme of Malte Laurids Brigge. The key-words are 'unbeschlafen', 'befruchtet' and 'Seligkeit'. He whose ears are 'jungfräulich' is he who possesses what Rilke had called in his letter to Mimi Romanelli 'la force non abusée', who constantly starts afresh 'als Anfänger', who is 'arm bis ins zehnte Glied':³⁾ the poet. Only such a one will be 'befruchtet'.

Rilke's ideal at this juncture is an asceticism like that of Beethoven, an asceticism of the poetic soul and of the poetic imagination. It is a little as if, to use a highly inappropriate bourgeois metaphor, he were refusing to profit from an unearned

1) Br. C., I, p. 242; 25th Aug., 1908.

2) S.W., I, p. 557; Archaischer Torso Apollos, spring 1908.

3) Br. C., I, p. 211; 20th Oct. 1907, to Clara Rilke.

income - not that he would have had the slightest hesitation in doing so. In 1907 he writes to Clara Rilke of the Faubourg St. Germain:

Man ahnt, man glaubt diesen Palästen königliche Innenräume, man hat irgend etwas im Blut, was dorthinein gehört ... aber man geht in den Bildersaal, wo alles das nicht gilt ... Alles das muß abgedankt werden, abgetan, abgelehnt. Selbst einer, der solche Paläste zu sagen hätte, müßte ihnen arm und ahnungslos gegenüberstehen, nicht als einer, den sie noch verführen könnten. 1)

His early verse is not 'jungfräulich'; nor is it 'arm und ahnungslos': its 'Hingabe' is, in a sense, 'Hingabe nach unten'. It was precisely this kind of 'Hingabe' which Rilke had connected with music. He had felt, and rightly so, that his early verse was 'musical' in its insouciant, perhaps one might say aristocratic, assumption of an inborn wealth of poetic privilege. In one of the Worpswede music-poems Rilke had written:

Erinnerungen nie erlebter Dinge
erfüllten uns. Und als wir baten: singe,
da meinten wir: gieb uns Vergangenheiten,
stell Ahnen hinter uns, purpurne Zeiten ... 2)

This same eternal and mysteriously instinctive quality has been seen to lie at the root of his appreciation of music; it is something that is known, not learned: 'etwas im Blut'.³⁾ Thomas Mann, it may be noted, expresses the same idea several times in Buddenbrooks. Just as Malte was to write of Abelone, 'da brach plötzlich die Stimme ... aus ... als ob sie seit Jahren schon gewußt hätte, daß sie in diesem Augenblick würde einzusetzen haben',⁴⁾ Mann had written of Hanno, 'denn man bestätigte ihm nur, was er eigentlich von jeher schon gewußt hatte'.⁵⁾ But, during the Paris years, it

1) Br. C., I, p. 211; 20th Oct. 1907, to Clara Rilke.

2) S.W., III, p. 722. 3) See note 1).

4) S.W., VI, p. 936; quoted in Chapter I, p. 45.

5) Buddenbrooks, II, p. 146.

is Rilke's chief aim, 'sein Blut abzulehnen'; he frequently reproaches himself for what he feels as a certain impurity in his approach to the making of poetry; he should be 'ein Streiter', but knows himself to be 'ein Bräutigam'.¹⁾

The self-reproach hinted at in the passage about Beethoven is, however, passed on to Malte. If Malte had not only perceived but also practised the right kind of 'Hingabe', if he had succeeded in lying with lepers, as Rilke puts it in a letter of 19th October 1907 to Clara Rilke,²⁾ or, to use the words of the Malte rhapsody, in lying with Beethoven's music, he would have been saved: 'Nur ein Schritt', says Malte, 'und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein'.³⁾ But Malte dies, bequeathing his insight into the way of salvation to Rilke, who believes himself strong enough to achieve this 'neue Seligkeit'.⁴⁾ 'Der arme Malte fängt so tief im Elend an', he tells Kippenberg, 'und reicht, wenn mans genau nimmt, bis in die ewige Seligkeit'.⁵⁾

In the Malte passage quoted above, the praise of music is only implied, indirectly, by the eulogy of Beethoven and the condemnation of the audience, who listen 'in ihren ungetanen Befriedigungen'. When, however, Rilke in 1917 interprets this phrase for the benefit of his Danish translator, Inga Junghanns, he makes the praise direct:

Sie lassen sich, unverdient gewissermaßen, von der Musik befriedigen, ohne die ungeheure Aufnahme die die Musik verlangt, eigentlich zu leisten. 6)

-
- 1) S.W., III, p. 765. 2) Br. C., I, p. 208.
 3) S.W., VI, p. 756. 4) See note 2).
 5) Br. Kipp., I, p. 95; 25th March 1910.
 6) Br. I.J., p. 42; 4th July 1917.

Another passage in Malte, in which Rilke employs the same imagery as he had done in the Beethoven passage, also reveals a change in his attitude to music. Here Rilke describes music in words that he was to use four years later for the angels of the second elegy, when he calls them 'fast tödliche Vögel der Seele'. Malte discusses the behaviour of summer visitors to Venice:

Was ihnen zu Hause nur momentan in Konzerten passiert oder wenn sie mit einem Roman allein sind, das tragen sie unter diesen schmeichelnden Verhältnissen als berechtigten Zustand zur Schau. Wie sie, ganz unvorbereitet, keine Gefahr begreifend, von den fast tödlichen Geständnissen der Musik sich anreizen lassen wie von körperlichen Indiskretionen, so überliefern sie sich ... der lohnenden Ohnmacht der Gondeln. 1)

Here Rilke expresses a 'higher' fear of music, very different from Malte's egoistic fear of music's overwhelming power, which is generally quoted as typical of Rilke's feelings towards music:

Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein), ich ertrug diese Musik ... 2)

The fear expressed here is positive and also productive - as is his fear of angels, his fear of death - a fear without which he would never have been able to appreciate music, a fear without which it might even be said that his poetry would never have been written.

During these years 1908-1914 Rilke makes much real progress in appreciation of music, notably on Capri in 1907, in Paris in 1909 and in Spain in 1912-13. By 1908 he has, as can be seen by the Malte Beethoven passage, changed his attitude towards 'Hingabe' and is thus able to take a positive view of music once again. He can now dissociate from it the seductive order, the 'Hingabe nach

1) S.W., VI, pp. 931-2.

2) S.W., VI, p. 824; see above, pp. 245-47.

unten' inherent in his early verse, and is therefore able to see it - for the first time - without prejudice and not merely as a symbol. By 1908, too, he has rid himself of early misconceptions about the nature of music: he has begun to realize that there is more to it than improvisation and melody. Music is not merely 'Klang'. All music is not Wagnerian. Now he is anxious to study its 'order' more closely.

The phrase from the Malte passage, 'an das All zurückgebend, was nur das All erträgt', indicates the lines along which Rilke's idea of music develops; during these years he sees it - as he had done after reading Nietzsche in 1900 - as a great, impersonal and transcendental power. He will respect music for the very reason that it is 'fast tödlich', because its place is, as he was to write of Marlowe's Edward II, 'in einem großen, grausamen Freien, im weggewendeten, mit sich beschäftigten Weltraum'.¹⁾ A line from the Spanische Trilogie (Ronda, January 1913) reveals the same appreciation of music:

Ihm dringt, was andern
gerne gehört, unwirtlich wie Musik
und blind ins Blut und wandelt sich vorüber. 2)

These lines are to be understood in a thoroughly positive sense; the point is not so much that they demonstrate Rilke's fear, as Clara Mágr believes, of the chaotic element in music,³⁾ but rather that they clarify his reasons for appreciating it. In the letter of 1912 to Walter Heymel (quoted above), Rilke, likening Marlowe's play to a mountain-peak, writes:

1) Br. A., IV, p. 210; 27th Feb. 1912, to Walter Heymel.

2) S.W., II, p. 45; my italics.

3) C.M., p. 91: 'Unwirtlich wie Musik - das feindlich Fremde'.

Und der Gipfel, der leer, trostlos in die unteilnehmenden
Himmel hinaussteht, hat gleichwohl das Schicksal unter sich,
alles Bewohnbare und Verwirrbare und Verschlussene ... 1)

In 1918 Rilke again uses a negative expression to convey something
that is highly positive: he calls music 'rein, riesig, / nicht mehr
bewohnbar'.²⁾ 'Nicht mehr bewohnbar', 'unwirtlich wie Musik' - to
these two negative-positive tributes a third is added in the tenth
sonnet of the second part of the Sonette an Orpheus:

Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus. 3)

It is to this kind of music, too, that Rilke appeals through his
invocation of the Linos legend at the end of the first elegy:

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinahe göttlicher
Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet
und hilft. 4)

It is indeed interesting to find that Rilke had written these lines
before discovering his Spanish 'Salve' and learning its somewhat
similar history in Toledo in November 1912. With reference to the
Spanish legend Rilke tells Alexander von Thurn und Taxis:

ich würde es [das Salve] zu gern von den Engeln hören, aber
auch so, es geht mir sehr nah, wie alle ganz alte Musik, es
stößt wie der Wind in die Welt hinein, ganz als bliese es so
für sich, auch wenn wir nicht da wären. Und das ist doch
wohl Musik! 5)

In assenting to music in this way, Rilke expresses a frame of
mind which, in accordance with E.C. Mason's views, may be called
his specifically 'Orphic', as opposed to his 'Elegiac' attitude.⁶⁾
Thus he had asked Fräulein von Schenck in 1909: 'Wie man, ein

1) See note 1) on p. 283.

2) S.W., II, p. 111; Musik: Atem der Statuen ...

3) S.W., I, p. 757. 4) S.W., I, p. 688.

5) Quoted above, Chapter I, p. 36. 6) E.C. Mason, Rilke, pp. 103-9.

Mensch, ein junges Mädchen, fortgehen kann, um irgend fremde Kranke zu pflegen?' and had commented further:

Ich möchte dies gerne sehr bewundern, und ich fühle, daß man es gar nicht genug bewundern kann. Aber in dieser Überzeugung stört mich etwas ... ist nicht etwas Auflösendes in ihr ... Soll nun wirklich alles Wertvollste so ins Allgemeine gehen? 1)

Whereas now, in Toledo in 1912, he exclaims: 'hier zum ersten Mal kann ich mir denken, daß man geht und Kranke pflegt'.²⁾ Toledo itself has the same effect upon him as has the 'Salve':

aber dies ragt und ragt und denkt nicht daran, irgend etwas zu erfüllen, und hat seine Natur, als ob wir nicht mehr da wären ... 3)

Such an attitude of self-surrender was anticipated in Malte's picture of Beethoven, in the words, 'an das All zurückgebend, was nur das All erträgt'.

In May 1913 Rilke, back in Paris, records his positive feelings towards music in the following poem, Bestürz mich, Musik ...

Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen!
Hoher Vorwurf, dicht vor dem Herzen erhoben,
das nicht so wogend empfand, das sich schonte. Mein Herz: da:
sieh deine Herrlichkeit. Hast du fast immer Genüge,
minder zu schwingen? Aber die Wölbungen warten,
die obersten, daß du sie füllst mit orgelndem Andrang.
Was ersehnt du der fremden Geliebten verhaltenes Antlitz? -
Hat deine Sehnsucht nicht Atem, aus der Posaune des Engels,
der das Weltgericht anbricht, tönende Stürme zu stoßen:
oh, so ist sie auch nicht, nirgends, wird nicht geboren,
die du verdorrend entbehrst ... 4)

This poem presents in acute form the self-reproach hinted at in the Malte Beethoven passage. Confronted with music, as Malte was with the face of Beethoven, Rilke finds his conscience is not clear; he feels he has not committed his whole self to his art, but has failed, as it were, to vibrate sufficiently. He has failed to

1) Br. C., I, p. 272; 4th Nov. 1909.

2) Brw. T.T.H., p. 219; All Souls Day 1912.

3) Br. Kipp., I, p. 186; 4th Nov. 1912. 4) S.W., II, p. 60.

achieve true 'Hingabe nach oben' - now symbolized for him by music. This same theme recurs repeatedly throughout the writings of the post-Malte period, particularly in the poems and fragments connected with the first elegy, and in that elegy itself:

Das alles war Auftrag.
Aber bewältigtest du's? Warst du nicht immer
noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles
eine Geliebte dir an? 1)

He believes he must withhold his 'Herz' for his work:

Abtun
will ich die Wünsche, jeden andern Anschluß,
mein Herz gewöhnen an sein Fernstes ... 2)

To give himself to any human beloved is to be seduced into 'Hingabe nach unten':

In dir hörte ich auf,
so aber streng ich mein Herz an, ströme, und immer
hat der Raum nicht genug. 3)

During these years Rilke is anxious to warn friends of the dangers implicit in Malte Laurids Brigge, which is, he admits, 'mehr verführend als wohltuend'.⁴⁾ He could with reason justify the existence of his own book by his favourite concept of 'Umschlag': its 'Dekadenz'⁵⁾ is such that the total effect is anything but destructive. Malte's despair, Rilke claims, demonstrates 'die reine schuldlose Macht';⁶⁾ it is only owing to fortuitous circumstances that his intensity of feeling takes the form of suffering rather than of 'Seligkeit'. But Rilke could not call the destruction that had overtaken Rodin 'eine eigenthümlich dunkle Himmelfahrt';⁷⁾ nor could he see it as a pure 'Zufall'.

1) S.W., I, p. 686. 2) S.W., II, p. 53: Unwissend vor dem Himmel meines Lebens, spring 1913.

3) S.W., II, p. 392: Was könnte dein Lächeln mir ..., March 1913.

4) Br. C., I, p. 362; 11th Feb. 1912, to Artur Hospelt.

5) Br. C., I, p. 363; 11th Feb. 1912, to Artur Hospelt.

6) Br. C., I, p. 369; 24th Feb. 1912, to 'N.N.'.

7) Brw. L.A.S., p. 247; 28th Dec. 1911.

Between 1910 and 1914, then, Rilke, in spite of endless self-reproaches and constantly uttered fears of seduction, in spite of the nostalgic backward gaze to those productive days in Paris, 'da ich nichts und niemanden erwartete',¹⁾ is only too well aware of what he calls his 'Bedürfnis nach Menschen'.²⁾ In a previous letter to Lou he had explained that 'das maßlose Armsein',³⁾ (here one recalls a phrase from the letter quoted on page 280, 'nicht als einer, den sie noch verführen könnten') is not for him. He is already seeking a way of life which involves neither 'das Leichten des Lebens',⁴⁾ as he was to put it in 1921, nor 'die Abkehr vom Leben, die Askese',⁵⁾ - which he had lauded in his Beethoven fantasy of 1908. In other words, he is ready now to forego being either a saint or a hero. On these lines he writes to Marie von Thurn und Taxis in 1914: 'aber die richtige Armut ... wird vielleicht gar nicht franziskanisch sein'.⁶⁾

In 1909, anticipating the 'Feigenbaum' theme of the opening of the sixth elegy, Rilke had contrasted the truly representative branch of the princely race of Les Baux, which he describes as 'unverwöhnt wie der Feigenbaum', with its less worthy descendants, who are 'giftige Blüten ohne Fruchtlust'.⁷⁾ But by 1913 the once so bitterly despised 'Versuchung zum Ausfließen',⁸⁾ has turned into the 'Verführung zum Blühen' of the sixth elegy⁹⁾ - regrettable, perhaps, but sweetly inevitable. The problem, however, is to rid this 'Verführung' of any negative connotations:

-
- 1) Brw. L.A.S., p. 248; 28th Dec. 1911.
 - 2) Brw. L.A.S., pp. 254-5; 10th Jan. 1912.
 - 3) Brw. L.A.S., p. 247; 28th Dec. 1911.
 - 4) Br. C., II, p. 229; 10th March 1921, to Gräfin M.
 - 5) Ibid. 6) Brw. T.T.H., p. 378; 18th May 1914.
 - 7) Brw. L.A.S., p. 239; 23rd Oct. 1909.
 - 8) Brw. L.A.S., p. 85; quoted above, pp. 246-47.
 - 9) S.W., I, p. 706; Jan./Feb. 1913.

Ach wärs verstünde zu blühn: dem wär das Herz über alle schwachen Gefahren hinaus und in der großen getrost. 1)

Rilke's choice of imagery in Malte's Beethoven rhapsody is, of course, highly significant. The one particular kind of 'Hingabe nach unten' which disturbed Rilke was his susceptibility to erotic encounters. From the early poetry, as has been seen in Chapter Four, it is clear that Rilke was well aware of an association between music and the erotic, pointed out by Kierkegaard in his essay on Mozart's Don Juan.²⁾

In 1908 Rilke had proposed the ideal solution to his problem - a problem which was far less disturbing to him at that time. Reporting a conversation with Rodin on sex and sensuality, on the occasion of his reading to Rodin from Bettina's Briefwechsel, he writes to Clara Rilke:

Zwar meint er auch, daß sich das Sensuelle so ausbreiten und verwandeln muß, daß es gleich stark und süß und verführerisch ist an jeder Stelle, in jedem Ding. Daß jedes Ding das Geschlechtliche übersteigt und in seiner sinnlichsten Fülle ins Geistige überschlägt, mit dem man nur noch in Gott beisammen liegen kann.³⁾

Here the poet's love for 'Dinge' and his private love of 'Menschen' are still one. One is reminded of Malte's insight: 'Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang ...'.⁴⁾ In Bettina and her idea of music Rilke had found a most eloquent pleader for this combination of sensuality and spirit. She composes endless and dazzling variations on the theme of

1) S.W., II, p. 43; Spain 1912/13.

2) Kierkegaard, Die unmittelbar-erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische: 'Die abstrakteste Idee, die sich denken läßt ist - die sinnliche Genialität. Aber durch welches Medium läßt sie sich darstellen? Einzig und allein - durch die Musik (p. 52) Mit anderen Worten, die Musik ist das Dämonische. In der erotisch-sinnlichen Genialität hat die Musik ihren absoluten Gegenstand' (p. 59).

3) Br. C., I, p. 244; 3rd Sept. 1908. 4) Quoted above, p. 273.

'besitzlose Liebe' or 'Beisammenliegen in Gott', made up of the notes 'Liebe', 'Seele', 'Geist', 'Sinne', 'Natur':

Gewiß, die Liebe erzieht eine höhere Welt aus der Sinnenwelt: der Geist wird durch die Sinne genährt ... 1)

Or:

Geist ist das alles in sich selbst verwandelnde Leben; auch die Liebe muß Geist werden. Mein Geist ist fortwährend geschäftig, diese Liebe in sich umzusetzen, daraus wird und muß mein unsterblich Leben hervorgehen. 2)

For Bettina the solution lies in her own particular brand of inwardness - 'Sein in der Musik'.³⁾ Through music she finds that spiritualized sensuality sought after by Rilke; through music sense becomes spirit. 'Musik', she writes, 'ist das Medium des Geistes, wodurch das Sinnliche geistig wird'.⁴⁾ This definition she returns to again and again. Through music even nature is transfigured:

Ist nun Musik nicht die Verklärung der sinnlichen Natur? ... alles wallt im Blut; das Blut ist geheiligt; es entzündet den Leib, daß er mit dem Geist zusammen dasselbe wolle. Das ist die Wirkung der Musik auf die Sinne; das ist die Verklärung des Leibes. 5)

Nature and the arts other than music perform what E.C. Mason calls 'the externalisation of the inward'.⁶⁾ Rilke's poetic aim at this stage is 'the internalisation of the external'; this, according to Bettina, music alone can achieve:

Wie in den anderen Künsten das Geheimnis der Dreifältigkeit sich offenbart, wo die Natur einen Leib annimmt, den der Geist durchdringt und der mit dem Göttlichen in Verbindung ist: so ist es in der Musik, als wenn die Natur sich hier nicht ins sinnlich Wahrnehmbare herabneige, sondern daß sie die Sinne reizt, daß sie sich mit empfinden ins Überirdische ... und so ist jede Kunst der Leib der Musik, die die Seele jeder Kunst ist ... Die Liebe ist ein flüssig Element, sie löst Seele und Geist in sich auf, und das ist Seligkeit. 7)

-
- 1) Bettina von Arnim, p. 474. 2) Bettina von Arnim, p. 540.
 3) Bettina von Arnim, p. 120. 4) Bettina von Arnim, p. 170.
 5) Bettina von Arnim, pp. 192-3. 6) Rilke, p. 71.
 7) Bettina von Arnim, pp. 119-21.

All of these quotations from the Briefwechsel show how strong an influence Bettina had upon Malte's picture of Beethoven and upon Rilke's whole attitude to music during these years. It was precisely Bettina's kind of inwardness that Rilke was looking for and which he designates as 'sensualité de l'âme';¹⁾ and now he begins to look for it in music. Besides, in Bettina's mind music does not merely provide the perfect analogy for her idea of super-sensual love; in some mysterious way it is that idea. She permits no barriers: music is love and love is music.

It was in 1912, a year before writing Bestürz mich, Musik, that Rilke came across the works of Fabre d'Olivet. Under the influence of Fabre, whose writings are referred to at greater length in the last chapter, Rilke coins a strange, paradoxical formula, 'Verführung zum Gesetz', to evoke the innermost secret of music. Among other things, this formula helps to banish any lingering suspicions on Rilke's part that the 'order' or 'form' in music is false and seductive: music is 'Verführung', yes, but it is a thoroughly positive, an ordered 'Verführung'. Thanks to Bettina and Fabre, Rilke comes to believe that music holds an answer both to what F.W. Wodtke has termed his 'Sprachkrisis',²⁾ and to his 'Lebenskrisis'. If he could only put his formula, 'Verführung zum Gesetz', into practice, then of its own accord all that was shoddy in human relationships - 'das Drückende und das Trübe', as he had said of Rodin, 'das Trübe und Hinfällige der Geräusche', as Malte had written of Beethoven - would fade away. Rilke closes his commentary of 1912 on Fabre with the words:

1) Br. A., IV, p. 47; 4th Sept. 1905 to Clara Rilke.

2) F.W. Wodtke, p. 72.

daß ..., wenn man das einmal wußte und verschwieg, das Gefühl, so nahe am Untrübbareren hinzuleben, nicht wieder ganz zu vergessen war (wie immer sich im übrigen das Schicksal verhielt). 1)

Here one recalls the lines quoted above on page 288, 'Ach wer's verstände zu blühen ...'. In music is to be found the secret of 'blooming' in life.

This formula 'Verführung zum Gesetz' - an apt label indeed for all that Rilke aspired after - can of course be applied, and there is evidence that Rilke did indeed apply it, to many different things at many different levels. The chambers of Rilke's thought often have interconnecting doors, and the bedroom can become the study - and vice versa. At all events, to read into Rilke's seemingly abstract and metaphysical comments on Fabre a desire to integrate his life and art makes at least as much sense as E.M. Butler's assertion:

But the mathematical side of music appealed strongly to him; he would have liked to make it impossible for music to be manifest in any other way. 2)

This is little more than a translation of Rilke's words from his letter to the Princess Marie: 'daß die Musik nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmäßigkeit verführe ...'.³⁾ Professor Butler's interpretation of the poem Bestürz mich, Musik is equally literal and not particularly helpful: the poem, she believes, expresses Rilke's conviction that 'such creative, rhythmical music did not, and never would, exist'.⁴⁾

In the light of Bettina's and Fabre's influence upon Rilke, it is easier to understand why he was so excited with Magda von Hattingberg's first letter; she could not have timed it better.

1) Brw. T.T.H., p. 236. 2) E.M. Butler, p. 400.

3) Brw. T.T.H., pp. 235-6 ; 17th Nov. 1912. 4) E.M. Butler, p. 400.

Bettina and Fabre between them make plausible Rilke's claim - which might otherwise sound extravagant - : 'die Musik lebt in ihr [Frau von Hattingberg] auf eine so große und wunderbare Art, wie ichs nie für möglich hielt: ich glaube, durch sie kann ich mich so an der Musik entwickeln und aufrichten wie einst an Rodin's Skulptur'.¹⁾

The comparison between the effect of Rodin's sculpture and the effect of music upon his verse, incidentally, belies the opinion of those who believe with Katharina Kippenberg that music had no decisive influence upon Rilke.²⁾ Bettina's spirit makes itself felt throughout Rilke's letters to Benvenuta, intangibly in the rapturous extravagance of feeling and style, referred to by Rilke himself as his 'reicher Ton', tangibly in some of the ideas and in the constant apostrophizing of music and the repetition of the word 'sieh'. In 1908 Rilke had said of Bettina:

Wie hätte man sich geliebt, face en face. Ich hätte wohl ihre Briefe beantworten mögen; das wäre wie eine Himmelfahrt geworden, ohne Scham, vor aller Augen ... 3)

The Hattingberg letters are his answers. On opening the Briefwechsel at his own favourite passages, Malte writes:

so bleibt es unentschieden, ob ich an Bettine danke oder an Abelone. Nein, Bettine ist wirklicher in mir geworden ... und nun ist sie mir in Bettine aufgegangen ... 4)

Likewise, Rilke, more often than not, is thinking of Bettina and not of Benvenuta at all. It is perhaps not merely fortuitous that Rilke in a letter to Benvenuta uses the image of writing with both hands ('Dir schreiben mit dieser rechten Hand, Dir schreiben mit dieser linken Hand'), which he had five or six years previously made Malte use with reference to Goethe:

1) Brw. T.T.H., p. 368; 12th March 1914. 2) K.K., p. 215.

3) Br. C., I, p. 249; 4th Sept. 1908 to Clara Rilke.

4) S.W., VI, p. 897.

Aber demütigen hätte er sich müssen vor ihr in seinem ganzen Staat und schreiben was sie diktiert, mit beiden Händen, wie Johannes auf Patmos, knieend. 1)

(In the letter to Benvenuta the source of this image, Memling's painting of St. John on Patmos, is explicitly referred to.²⁾) It may be only fortuitous that he employs the notion of ministering angels frequently in connection both with Bettina and Benvenuta.³⁾ But it was certainly not fortuitous that Benvenuta was a musician. And it was because he had learned from Bettina that music, like true love, is unreciprocated,⁴⁾ that he hoped for so much from his meeting with Frau von Hattingberg. He believed he had at last found the one woman capable of understanding him - simply because she was a musician. He believed she would unite body and soul, life and art, 'das Innen' and 'das Außen', love for 'Menschen' and love for 'Dinge', 'Hingabe nach oben' and 'Hingabe nach unten' - because she was a musician. Because she was a musician he christened her Benvenuta; because she was a musician he spent the best part of one month, whole days at a time, writing 'Brief-Titanen',⁵⁾ as he rightly called them, to a woman he had never seen, letters that are amongst the most illuminating and interesting that he ever wrote, letters which he himself referred to as 'das Vermächtnis meines ganzen bisherigen und künftigen Daseins'.⁶⁾

Lulu Albert-Lasard, Benvenuta's successor in Rilke's affections, wrote of the encounter:

-
- 1) S.W., VI, p. 898. 2) Brw. Benv., p. 91
 3) S.W., VI, p. 897; M.L.B.; Brw. Benv., pp. 29, 103; 4th and 18th Feb. 1914.
 4) S.W., VI, p. 898; M.L.B.: 'Solche Liebe bedarf keiner Erwidernng, sie hat Lockruf und Antwort in sich; sie erhört sich selbst'.
 5) Brw. Benv., p. 99; 17th Feb. 1914.
 6) Brw. Benv., p. 107; 19th Feb. 1914.

Er [Rilke] war in unglaubhafter Begeisterung aufgeflammt ... er hatte sich in einem fast trunkenen Zustand hineingestiegt in der Erwartung der Musik durch die Liebe. 1)

She might well have written, for she no doubt thought it: 'in der Erwartung der Liebe durch die Musik'. Two letters written after Rilke had parted from Frau von Hattingberg show that by that time at any rate he had realized where the priority lay. In the first he tells Kippenberg on 26th May 1914:

ich mache einen großen Strich unter die unruhigen, unvermuteten letzten Monate, die hätten unbeschreiblich viel Gutes bringen können - unter Umständen - , nun wird, daß sie's nicht gebracht haben, ehrlich zu verstehen und zu verwerten sein, und am Ende kommt daraus noch reinerer Nutzen, als aus allem töricht Erhofften hätte ausgehen dürfen. 2)

Rilke's letter of 8th June to Lou Andreas-Salomé reveals less ambiguously the meaning of the phrase 'aus allem töricht Erhofften'. In his letters to Benvenuta, he tells Lou, he effected a catharsis by communicating in them his innermost being. For a time he had believed that 'Hingabe nach oben' could only be attained through asceticism. In his Benvenuta letters he no longer fears 'die Versuchung zum Ausfließen'; 'unerschöpfliches Mitteilen' has become his 'Gesetz' and the 'innig getrübtter Mensch' becomes 'rein':

In diesen Briefen kam ... eine unwillkürliche Lebendigkeit herauf, als wäre ich auf ein neues volles Entspringen meines eigensten Wesens gestoßen, das nun, in unerschöpfliches Mitteilen gelöst, sich über die heiterste Neigung ergoß ... Diese Mitteilung rein und durchsichtig zu halten und dabei nichts zu fühlen oder zu denken, was von ihr ausgeschlossen wäre: dies wurde auf einmal ... zum Maß und Gesetz meines Handelns, - und wenn je ein innig getrübtter Mensch rein werden kann, so wurde ichs in jenen Briefen. Das Tägliche und meine Beziehung dazu wurde mir ... heilig und verantwortlich ... als ob nun endlich der Ausweg aus dem trägen Mitgerissenwerden im stetig Verhängnishaften gefunden sei ... handelte es sich z.B. um Zeiten, von denen ich oft auch früher gesprochen hatte, so fiel die Betonung auf sonst unbeachtete oder kaum gewußte Stellen, - und eine jede nahm, gleichsam landschaftlich

1) L.A.L., p. 19. 2) Br. Kipp., I, p. 277.

schuldlos, eine reine Sichtbarkeit an ... so daß ich zum ersten Mal Eigentümer meines Lebens zu werden schien ... eben durch jene neue Wahrhaftigkeit selbst, die auch meine Erinnerungen durchflutete. 1)

The disharmony between body and 'Seele', or 'Geist', is a theme that appears again and again in the Hattingberg letters. Two passages in particular, however, show that Rilke's eagerly awaited new experience of love - 'die ganze Liebe'²⁾ - was intended to relieve his highly specialized artist's tension between the two kinds of 'Hingabe' rather than a conventional and purely personal tension between body and soul. Certainly it looks as if he were dreaming of achieving a synthesis of his poet's love for 'Dinge' and his private love for 'Menschen' - through music. The two following passages anticipate almost word for word ideas expressed in his letter of 8th June 1914 to Lou. On 15th February Rilke tells Benvenuta:

Denn das ist es, in Dir bekommen meine Gedanken ihre Reinheit und kein unreiner kann sein, weil er nicht sein kann in Dir. Jenes Leben im Geiste, nach dem ich alle dies unsäglichen Jahre ringe (verstehst Du, im Geiste, der so ungeheuer Geist ist, daß er alles in sich hinzureißen vermag und nichts ausschließt) jenes unendliche Leben im Geiste in Dir wird mirs wahr, ich seh hinein wie in die unschuldigste Landschaft. 3)

And on 19th February he writes:

Wie oft in diesen Tagen sag ich Dirs zu, keinem Gedanken, keiner Ahnung eines Gedankens in mir nachzugeben, den ich vor Dir nicht bekennen dürfte; das schließt ja keinen aus, den grausamsten nicht, nicht den niedrigsten, nicht den verworfensten; nur daß er mich locke, mich mit irgendeinem Wink oder Anreiz versuche: das schließt es aus. 4)

If Rilke really believed that Frau von Hattingberg's professional musicianship guaranteed in advance his successful relationship with

1) Brw. L.A.S., p. 334; my italics.

2) Brw. Benv., p. 57; 11th Feb. 1914.

3) Brw. Benv., p. 75; 15th Feb. 1914; my italics.

4) Brw. Benv., pp. 106-7; 19th Feb. 1914; my italics.

her - and he certainly does seem to have believed this - then he must have allowed the metaphorical and the actual to have become curiously confused in his mind. That he was thinking primarily of integrating his life and art does not mean, however, that he did not also have a real desire to learn something about music and to 'study' its form. He himself had declared to Rodin that the first question he would put to him was 'comment faut-il vivre?'¹⁾; and he insisted that he did not want to study painting as such but only 'die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte'.²⁾

His desire to seek love through the 'inwardness' of music was paralleled by his desire to make further use of a more inward sense than that of seeing - namely hearing. The complicated tension between body and soul also worked itself out as a strong physical sensation: he felt that the energetic 'Bewältigung der Außenwelt',³⁾ of which he had spoken in 1908 to his publisher, had overstrained his eyes. The 'Bild' of the 'Dinggedicht', like the image penetrating the eyes of the Neue Gedichte panther, 'hört im Herzen auf zu sein'.⁴⁾ Gazing at the parks and fountains of Rome as early as 1910 he had deplored his own poetic inadequacy;⁵⁾ and in Egypt a year later he realized that, for all he had learnt from the visual arts, to subject his vision to a rigorous schooling was not enough.⁶⁾ In Spain in 1912 this feeling reached its climax. Using an expression which is a commonplace in the letter of an ordinary

1) Lettres à Rodin, p. 14.

2) Br. C., I, p. 205; 18th Oct. 1907, to Clara Rilke.

3) Br. Kipp., I, p. 38; 11th March 1908.

4) S.W., I, p. 505; Der Panther.

5) Br. Kipp., I, p. 96; 25th March 1910.

6) Br. C., I, p. 296; 18th Jan. 1911 to Clara Rilke.

traveller but which is highly significant in the writing of a Rilke, he tells the Princess Marie: 'Sagen können, wie es hier ist, werd ich ja nie'.¹⁾ He sees now only 'mit eingestellten Augen':

es war ... als ob ein Engel, der den Raum umfaßt, blind wäre und in sich schaute. Diese, nicht mehr vom Menschen aus, sondern im Engel geschaute Welt ist vielleicht meine wirkliche Aufgabe ... ²⁾

For Rilke, the child who suddenly discovers a new hemisphere of apple not yet bitten into,³⁾ the obvious conclusion was to cultivate a hitherto neglected sense - his ear.⁴⁾ This is the reason he offers Benvenuta in his first letter of 26th January 1914 to explain his longing to learn something about music:

es war so, als bilde man sichs ein mit der ganzen Fülle der Einbildung und stand doch jeden Tag da und jede Nacht ... Umsoviel als eine Erscheinung, die einer hat, das bloße Dastehn eines Menschen übertrifft, um genau soviel überwog diese Stadt, diese Landschaft das Dasein der Landschaft, wie wir es kennen. Und da schaute man nun und war, wie Moses, mit dem ganzen Gesicht ans Ungeheure verpflichtet. Nun hatte ich schon die Jahre vorher oft vor den größten Eindrücken fremder Länder gestanden, plötzlich in Ronda ... wurde mirs klar, daß mein Sehen überladen sei ... ach da saß ich und war wie am Ende meiner Augen, als müßte ich jetzt blind werden um die eingenommenen Bilder herum, oder, wenn schon Geschehen und Dasein unerschöpflich sind, künftig durch einen ganz anderen Sinn die Welt empfangen: Musik, Musik: das wär es gewesen. Einmal spielte jemand in dem kleinen Hôtel, ich sah ihn nicht, ich saß im Nebenzimmer und empfand wie in jenes wunderbare Element (ich kenne es kaum, auch war es immer zu stark für mich) die Welt gelöster übergeht, und es gab mir ein überfülltes, fast müheloses Glück, sie von dort her hereinzufühlen, denn mein Gehör ist neu wie eines Tragkindes Fuß-Sohle. ⁵⁾

In spite, however, of his indubitably earnest intention to close his eyes, 'um die Welt durch Musik zu empfangen', it is clear

- 1) Brw. T.T.H., p. 218; 2nd Nov. 1912.
- 2) Br. C., II, p. 51; 27th Oct. 1915 to Ellen Delp.
- 3) S.W., VI, p. 1034; Über den Dichter.
- 4) See L.A.S., pp. 349-50. Cp. also Kierkegaard's opening remark in Entweder-Oder (which Rilke probably knew): 'Mit der Zeit ward das Gehör mein liebster Sinn. Denn wie unsere Stimme die Offenbarung des für das Äußere inkommensurable Inneren, so ist unser Ohr das Organ, mit dem dieses Innere erfaßt wird, das Gehör der Sinn, durch den wir uns dasselbe aneignen'.
- 5) Brw. Benv., p. 18.

from the beginning of the correspondence that Rilke is pursuing the analogy suggested to him by Bettina. As his feelings towards Benvenuta took on a more and more erotic character, as they were bound to do, even before they met, his old notion of the essentially erotic nature of music and his new conception of it as 'Verführung zum Gesetz' probably helped to accelerate the process and to justify it in his own eyes. Throughout the letters he equates music with his idea of love, as he had done, in perhaps an even more veiled way, in the poem Bestürz mich, Musik. All his references to the inwardness of music can be interpreted in this way.

In treating the two themes he uses the same terminology. Music, he declares in his first letter to Benvenuta, has brought him a happiness that is 'fast mühelos';¹⁾ music knows 'keine Sorgen'.²⁾ Love, on the contrary, has brought him nothing but strain; he begs, 'Daß dies mir gegeben sei, Dich unendlich, Dich mühlos zu lieben'.³⁾ Music, he muses with Bettina - using once again a phraseology reminiscent of that letter of November 1912 about Fabre d'Olivet - may be the resurrection of the dead: 'Oder ist die Musik die Auferstehung der Toten? stirbt man an ihrem Rand und geht strahlend hervor, nicht mehr zu zerstören?'⁴⁾ So, too, the lover's return to his ideal beloved would be a glorious death, 'wie ein seliger Tod, - wie Auferstehung'.⁵⁾

The correspondence of ideas is equally striking. In his very

1) Brw. Benv., p. 18.

2) Brw. Benv., p. 47; 9th Feb. 1914: '"daß Sorgen Irrthum sind" wie's die Rath Goethe so hurtig heraussagt bei der Bettina, ja ja der Sternenhimmel steht da jede Nacht voller Gesetz, Sorgen sind nicht, wenn man's an ihm mißt, in der Musik sind keine, keine in meinen Gedichten, und mein Herz ist doch übervoll davon'.

3) Brw. Benv., p. 101; 18th Feb. 1914.

4) Brw. Benv., p. 26; 1st Feb. 1914.

5) Brw. Benv., p. 95; 17th Feb. 1914.

first letter, telling Benvenuta of his yearning for music, Rilke continues:

das mußt ich Ihnen erzählen, damit Sie wissen, wie's zwischen der Musik und mir aussieht; nun lebe ich hier ... wieder völlig ohne, in viel innerer Mühsal, denn die Überfülle des inständig und fast schmerzhaft Geschauten muß ja doch vor allem irgendwie bewältigt, in mir beruhigt und reinlich beherbergt sein, damit ring ich. 1)

To unite 'menschliche Liebe' and 'künstlerische Liebe' was a task rather more complicated than that which Benvenuta had expected and it was a task in which she, inevitably, failed. Rilke deals with the same problem in two biographically important poems of 1914, Walte ich, weicher, in sich eingekehrter²⁾ and Wendung.³⁾ After parting from Frau von Hattingberg in June 1914, he had realized how mistaken he had been in hoping that what he frequently refers to as 'la nouvelle opération'⁴⁾ in his life could be brought about by his love for another 'human being'; the two kinds of love were, after all, incompatible. Rilke's first letter to Benvenuta contains a further reference to the inwardness of music; here he still hopes that Benvenuta and her music will enable him to perform the 'Herz-Werk' necessary for his poetry:

Was sind Sie doch, wenn Sie schon reisten, im vorigen Winter nicht plötzlich durch Südspanien gekommen, wie hätt ich Sie empfangen, mein Herz hätte Ihnen Triumphtor um Triumphtor gebaut, Sie hätten sie nur fortwährend einziehen sehen, Ihre Musik, denn zur Ankunft wäre es erst ganz innerst in mir gekommen, wo ich selbst noch nie war. 5)

In his second letter of 1st February he uses the same typically spatial expression once again, in a description of his experiences in the Egyptian desert in 1912. His comment here is closely

1) Brw. Benv., pp. 18-19; 26th January 1914. 2) S.W., II, p. 79.
 3) S.W., II, p. 82. 4) Brw. T.T.H., p. 248; 17th Dec. 1912.
 5) Brw. Benv., pp. 17-18; 26th Jan. 1914.

connected with the theme of Bestürz mich, Musik:

so warf ich mir vor, dies nicht genug zu empfinden; mußte ich nicht an Stellen meines Staunens geraten, an denen ich noch nicht gewesen war? 1)

And his fourth letter of 5th February again stresses the effect he believes music will have upon the new inward dimension of his feeling. Declining Benvenuta's suggestion that she should join him in Paris, he explains:

Ihre Musik sollte (so laß ich mich zu Träumen gehen) nicht nur die Innenwelt mir neu ordnen, sondern auch mit lauter neuen äußeren Beziehungen zusammenhängen. 2)

Thereafter, as 'Sie' becomes 'Du' and 'meine Freundin' is intensified first into 'Schwester' and then into 'Du mein wirkliches Kind und meine wirkliche jungfräuliche Mutter',³⁾ music is only occasionally mentioned as part of his cure:

O mein Kind, abwechseln dürfen zwischen nichts als dem Dunkel, das mir Deine Hände machen könnten, und dem ewigen Lichtraum, der aus ihrer Musik hervorgeht ... 4)

More often it is omitted:

Zu Dir sprechen, das heißt gar nicht hinauswirken, das ist In-sich-gehen, das ist ein wenig wachsen, wo's niemand sieht, das ist wie wenn das Kind sich rührt im Schooße seiner Mutter ... 5)

There are several indications in these letters of Rilke's positive attitude to music; but always it is subordinated to his idea of love. In an important passage (~~already quoted above on page~~) from his second letter to Benvenuta he uses the adjective 'tötlich' once more with reference to music:

und in Aegypten ließ ich mir erzählen und verstand es, daß im Alten Reich die Musik (so vermuthet man) verboten war; sie durfte nur vor dem Gotte hervorgebracht werden; nur um seinetwillen, als ob er allein das Übermaß und die Verführung ihrer

-
- 1) Brw. Benv., p. 24; 1st Feb. 1914. Cp. Br. C., I, p. 483; 13th Feb. 1914, to Tora Holmström.
 2) Brw. Benv., p. 32; 5th Feb. 1914. 3) Brw. Benv., p. 91; 16th Feb. 1914. 4) Brw. Benv., p. 50; 9th Feb. 1914.
 5) Brw. Benv., p. 141; 24th Feb. 1914

Süße ertrüge, als ob sie jedem Minderen tödlich sei. Ist
 sie's nicht, meine Freundin? Wissen Sie denn, was sie ist
 ... 1)

This fear of music, however, is not his new fear of music. It
 is fear, as it were, 'nach unten': 'Aber hat mein Herz schon die
 Stärke, ganz darin zu sterben, damit es ganz wieder hervorgehe?'.²⁾
 It is a fear that corresponds to his fear of 'Menschen', parti-
 cularly of any love-relationship, the fear which made him shy away
 from all manner of things, from cats and dogs, flowers even, to
 Ruth, Debussy and the Comtesse de Noailles:

denn draußen verlor ich mich so sinnlos in die Leute hinüber,
 gab mich weg, und bekam, aus Ungeschicklichkeit, nichts
 dafür wieder. 3)

The same characteristics that trouble him in music, its 'Übermaß',
 the 'Verführung ihrer Süße' trouble him in life and in love.

'Alles war in herrlichster Menge dagewesen, zu viel auf allen
 Seiten',⁴⁾ he writes on 9th February. And he is constantly being
 seduced by his own susceptibility, 'von ihr [seiner Empfänglichkeit]
 täglich durch mindestens vierzig Existenzen verführt'.⁵⁾

Rilke himself, in an unguarded moment, has admitted to
 Benvenuto that he expects from people 'something in return'.
 Music and the love of woman at its highest, as Rilke thinks of it,
 do not do this:

Die Arbeit hat so seltsame uralte Vorrechte auf dieses Herz,
 ... Vielleicht ist das in der Ordnung, vielleicht muß man
 eben wählen - , und doch handelt die Natur nicht so; wenn
 sie ein Herz herrlich macht, da will sie nichts für sich; und
 die Nacht, wenn sie über ein Herz kommt mit ihren starken
 Sternen, so will sie nichts für sich. Und die Musik, wenn
 sie ein Herz vertausendfacht - , nichtwahr, so will sie nichts
 für sich. Mein Gott, die Musik; Sie können sich denken, daß
 es Momente gab, wo ich auf sie hoffte - , immer wieder mir

1) Brw. Benv., p. 25; 1st Feb. 1914. 2) Brw. Benv., p. 26;
 1st Feb. 1914. 3) Brw. Benv., p. 27; 4th Feb. 1914.
 4) Brw. Benv., p. 49; 9th Feb. 1914. 5) Brw. Benv., p. 50;
 9th Feb. 1914.

vorstellend, daß es doch unter den Mächten der Erde eine geben müsse, die mich an alles Menschliche angeschlossen ohne mich darin zu ersticken, eine, die mir das Herz unbeschreiblich zur Blüte brächte und dann als ein geschützter gewährender Raum herum anstünde, damit es imstande sei, die wirkliche Frucht anzusetzen, die es nie getragen hat. 1)

The identification of the two ideas is completed in Rilke's letter of 13th February. On account of 'die falsch gelebte Liebe', writes Rilke, the very breaking-off of a relationship is regarded with suspicion. Yet Eros is essentially a traveller, Eros is 'nicht schön'. Here Rilke appears to be continuing a correspondence with Bettina, who asserts in the Briefwechsel 'daß Eros unendlich schön sei':²⁾

Wo ist einer unter uns, der dürfte von der Liebe reden?

Sieh, die Natur spricht nicht von ihr; die Natur hat sie im Herzen, und keiner kennt das Herz der Natur. Siehe Gott spricht nicht von ihr ... siehe der Liebende spricht nicht von ihr ... Still, still - : o so spräche denn die Musik. Wenn aber die Musik spricht, so spricht sie doch nicht zu uns. Das vollendete Kunstwerk hat nur darin mit uns zu thun, daß es uns übersteht. Das Gedicht tritt von innen, an einer uns immer abgekehrten Seite, in die Sprache hinein, es füllt sie wunderbar an, es steigt in ihr bis an den Rand - , aber es strebt doch nie mehr zu uns über. Die Farben schlagen sich nieder ins Bild, aber sie sind ihm eingewirkt wie der Regen der Landschaft ... Da ist die Musik freilich ein näheres Wesen, sie strömt herbei, wir stehn ihr im Weg, da geht sie durch uns. Fast ist sie wie eine höhere Luft, wir ziehen sie ein in die Lungen des Geistes und sie giebt uns ein größeres Blut in den heimlichen Kreislauf. Aber was reicht sie nicht über uns fort! Aber was drängt sie nicht neben uns hin! Aber was trägt sie nicht mitten durch uns und wir fassen es nicht! Ach wir fassen es nicht, ach wir verlieren's. 3)

This last comment repeats almost word for word his remark in the same letter on Plato's notion of Eros: 'Vieles steht sicher in dem Buch - , wir fassen's noch nicht; einmal war es gefaßt, wer verlor's?' Again he is using 'das wunderbare Element'⁴⁾ of music to drive his

1) Brw. Benv., pp. 34-5; 7th Feb. 1914. 2) Bettina von Arnim, p. 449. 3) Brw. Benv., pp. 66-67; 13th Feb. 1914.

4) Brw. Benv., p. 18.

private mill-wheel of 'besitzlose Liebe'. Even before meeting Benvenuta, he is preparing her, in terms as unambiguous as he dares, for his inevitable leave-taking. He is denying in advance the possibility of his ever being tied by human love. Hence he does not admit regretfully, 'daß Eros nicht schön sei'; he rejoices: 'wie war da meine innerste Natur dafür erglüht, daß Eros nicht schön sein könne'. Music, he allows, is a 'näheres Wesen'; but, far from lamenting that it is also an impersonal transcendental power, he exults: 'Aber was reicht sie nicht über uns fort!' Benvenuta misses the point completely. After misquoting the above passage, she comments sorrowfully in her Buch des Dankes: 'Später ... sagte er, er empfände mit einemmal große Musik wieder als Tragik'.¹⁾

Another important passage, recalling as it does Rilke's phrase of the Spanische Trilogie, 'unwirtlich wie Musik', also demonstrates Rilke's return to his early Nietzschean idea of music. Here, too, in urging Benvenuta to agree with his own interpretation, he is again using music as a symbol, to justify his conception of love. Music reassures him that the advantages of love without possession are not merely those of hiring a car or becoming a grandparent, but, on the contrary, as he puts it in a letter of 1912 to Ilse Sadée, 'daß die Liebe zu solcher Stärke führen kann, daß mit ihr im tiefsten Grunde etwas gemeint sei, was uns ganz übersteigt'.²⁾ He tells Benvenuta how he has just come across a catalogue of the Prado, which he had visited in 1912. Turning over the pages, he finds in the margin beside a reproduction of El Greco's Crucifixion the word 'Musik'. He recalls his former impression of the painting:

1) R. u. Benv., p. 141.

2) Br. C., I, p. 370; 24th Feb. 1912.

nur über Magdalena kommt, da sie sein Blut aus den übereinander genagelten Füßen strömen sieht, der Eifer des Leidens. Sie stürzt hin, in die Knie, sie hält das am Stamm hinfließende auf, mit umklammernder Hand dicht unter den Füßen und mit der andern, linken, tief unten am Holz: sie will die erste und die letzte sein, es aufzufangen - : aber sie reicht nicht aus. Und wie sie emporblickt, ratlos, durch die schwarzen Flammen der Luft - , da sieht sie es springen aus der Wunde der Brust und stürzen aus den Mälern der Hände: sie sieht nichts als sein Blut. Doch schon wirft sich ein Engel neben sie, schräglings und hilft ihr, - und zwei Engel bilden sich, falterhaft bleich, unter den triefenden Händen oben im Nachtraum und schweben dem Blut entgegen, wie es zu umarmen, hin gerissen mit bloßen Händen, und fangen es auf wie Musik.

Hier, diesen Satz erkannte ich zuerst aus den verwischten, vor einem Jahr hingeschriebenen Zeilen - und da ich ihn jetzt lese (lies ihn, lies ihn, sag:) ist nicht die Musik in Wahrheit wie dieses Blut - Magda, Du, hast Du sie nicht manchmal so mit Deinem bestürztsten Herzen aufhalten wollen und konntest es nicht? Hättst es nicht können ohne die Engel, die zu Dir niederfahren? 1)

Again Benvenuta sees in this only a pessimistic and sordid conception of music, which she, as a musician, must eradicate. She replies with firmness:

Jedenfalls war er [El Greco] mir bis vor zwei Jahren ganz fremd, dann sah ich in München die beiden Bilder. Es hat mich fast ein körperlicher Schmerz überfallen, so viel Hoffnungslosigkeit ist darin, in den Zügen der Menschen, des Gottes. Nein, Lieber, so ist die Musik nicht, glaub mir. Musik ist immer Auferstehung und in ihrem Schmerzhaftesten noch ein Sturm, der die Himmel von der Last türmender Wolken befreien will. Aber eine Kreuzigung? Nein! Nicht das Blut Christi, der Engel, der ihm entgegenfliegt, der Engel, der Magdalena hilft, das ist Musik, Rainer! Du weißt das noch nicht ganz, und dennoch: wer hat je so über Musik geschrieben wie Du? Du ahnst und errätst sie wie in einem noch schlummernden Bewußtsein. 2)

In reading these letters the one question that arises again and again is: how could Rilke possibly have staked so much upon his meeting with Benvenuta? The reasons are twofold; Benvenuta was a musician, and Rilke was not lightly to be dissuaded from believing that she was therefore a modern Bettina. And yet, as he was to

1) Brw. Benv., pp. 67-8; 13th Feb. 1914.

2) Brw. Benv., p. 132; 20th Feb. 1914.

discover in the end, when his Puppenaufsatz provided the immediate cause for their separation, Benvenuta's views - not only on music, but on art and life in general - were irrevocably and diametrically opposed to his own. Her romantic vision of music and its miraculous powers of salvation approximates very closely to the sentiments expressed in that Schubert song which Rilke had so much disliked in 1900, An die Musik:¹⁾

Du holde Kunst, in wie viel grauen Stunden,
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
hast mich in eine bess're Welt entrückt ...

It was just such pseudo-transcendental escapism that Rilke detested in art. And yet, by his stylized letters, in part by his own behaviour and even by his verse, it was his fate to arouse just such feelings in his followers and readers. He is, after all, the author of the Geschichten vom lieben Gott as well as of the Elegies. Benvenuta's idea of 'das Menschliche' (so different from his own), 'daß Kunst dem Menschen dient und ohne ihn keinen Sinn hat',²⁾ had been a part of his own make-up, and was to re-appear, in an infinitely more subtle form, in the Sonnets. In her first letter Benvenuta explains to Rilke:

Ich möchte Ihnen so gern noch sagen, wieviel warmer Dank zu Ihnen kommen will und wieviel Sie meiner Musik geschenkt haben. Sie hat lange in ihren vier Wänden gelebt und will nun in die Welt reisen um vielleicht unter den vielen, vielen Menschen einem oder dem anderen ein Licht zu bringen und eine warme gute Stunde. 3)

This sentimental philanthropism resembles that professed by the young Rilke on publishing Wegwarten:

1) See above, Chapter I, p. 14. (Text by Franz von Schober.)
 2) Brw. Benv., p. 15.
 3) Brw. Benv., p. 16; 22nd Jan. 1914.

Ich rechne darauf, daß der Zufall hie und da doch ein Heftchen unter das eigentliche Volk und in eine einsame Stube trägt, wo die schlichten Lieder ein wenig Licht und Freude wecken dürfen.
1)

During these middle years Rilke wanted to recapture his lost unity, his youthful immediacy of feeling and intensity of emotion: the feeling of 'sorglose Sicherheit' of 'dies ohne-Angst-sein etwas zu versäumen' which music had given him. The point is that it was not enough merely to recapture this unity; it had to be transmuted into something higher than sentimentality. This, however, is why these letters fall back into the rapt rhetoric of his Worpswede days. This was why he could overlook the obvious incompatibility between himself and Benvenuta. This was why he was prepared to betray his vision of music to the extent of accepting with equanimity such cosily sentimental promises of salvation through music as:

Sehen Sie, ich möchte nur eines: Sie sollen das einmal, wenn wir einander begegnen, nicht in einem großen Saal haben: unter vielen Menschen einer mehr. Ich möchte alle die Wunder einer neuen Welt zu Ihnen bringen in einem stillen, dämmrigen Zimmer, das eine warme Traulichkeit um den Flügel spinnt - um einen Flügel, dem man alles sagen kann, weil er alles versteht, den man liebt ... weil er in die innersten Gedanken horcht und sie wiedergibt ohne Worte - mit allen Schwingungen seiner sanften und leidenschaftlichen Seele. So meine ich, sollte Musik zu Ihnen kommen ... 2)

There was a certain attraction for him in this programme; for Benvenuta assured him: 'Ich möchte Dein Herz strahlen machen, wie es nie geahnt hat, daß es sein könnte'.³⁾ Rilke himself, telling the Princess Marie of his plan to study music at Duino, explains that his education is to be brought about, 'mit Musik, Theestunden in Ihrem Boudoir, Abenden im rothen Salon'.⁴⁾ The whole episode

1) Peter Demetz, p. 58. 2) Brw. Benv., pp. 20-1; 29th Jan. 1914.
3) Brw. Benv., p. 132; 20th Feb. 1914.
4) Brw. T.T.H., p. 369; 12th March 1914.

with Benvenuta and music - the easing of the strain on his eyes and on his 'verstocktes Herz', and the idea of 'Verführung zum Gesetz' - reflects the horrors he had undergone in Malte's Paris. Above all, he was looking for protection and consolation, just as he had done in Worpswede at the turn of the century. In the Hattingberg letters he devotes much time to lamenting and gently complaining that no one has been understanding enough to help him. Rilke 'ließ sich trösten', like Malte who on one occasion declares: 'ich fühlte zwar, daß diese Güte zu weichlich sei, aber ich genoß sie dennoch und meinte sie irgendwie verdient zu haben'.¹⁾ In the words of the third elegy: 'Und er horchte und linderte sich'.²⁾

It is important to realize that Rilke had formed for himself his attitude to music before receiving Frau von Hattingberg's first letter. How successful she may have been in teaching him anything about musical technicalities cannot be ascertained; but she could teach him nothing about the essence of music. It is, however, thanks to her that he put down on paper his own ideas about it.

To sum up this second stage: Rilke discovers order in music, not through direct experience as before in Worpswede and Berlin, but through his reading of Bettina and Fabre. Music is 'tödlich', a great transcendental power. This positive attitude is, however, confirmed by his actual experiences. It does not involve a reversal of the old attitude so much as an intensification of it into a new attitude. According to this new conception, music is still 'Verführung', but now it can become 'Verführung zum Gesetz'. Music now symbolizes not 'Hingabe nach unten' as before, but 'Hingabe nach oben'. He now believes he has at last found the

1) S.W., VI, p. 739. 2) S.W., I, p. 694; 1912/13.

right way in which to give himself to his art. And he feels certain qualms at not giving himself - in the right way - to life. Music and Benvenuta together were meant to correct this. He would allow music to transcend him; he would give himself completely to Benvenuta and she would give herself completely to him, asking, unlike the average mortal, and unlike himself, nothing in return. He did give himself - on paper. But, once past the paper stage, their relationship amounted once again to an attempt to withhold himself from life.

1914-1926

After 1914, Rilke's attitude to music has chiefly to be sought in the realm of theory and metaphor. Once he had escaped from Rodin's disquieting example, he ceased to be troubled so acutely by the conflict between the two kinds of 'Hingabe'. After the Benvenuta episode he abandons his idea of uniting art and life through music as 'Verführung zum Gesetz'; now he admits more or less openly that the two are inevitably opposed. In these later years music continues to symbolize what has been called his 'Orphic' attitude; yet once again during this last stage his feelings towards it seem to have been twofold. For he also shows signs of seeing it as a symbol of his mental attitude at the time of the conception of the *Elegies*.

The chief material for this third and last stage is provided by two poems to music, written in 1918 and 1924 respectively. (A third poem with the title Musik, composed in 1926, is of great importance but is not particularly relevant to Rilke's attitude to music.) During this last stage Rilke only rarely mentions music in his letters; and when he does, his remarks are far more guarded than they had been in the past. On the other hand, as has been

seen, he makes considerable use of musical metaphor, both in the letters and the poems; and musical order may be said to permeate his late poetry.

Lulu Albert-Lasard reports that Rilke's attitude towards the visual arts became correspondingly cautious in later years; she quotes Rilke's words:

Denn des in Bilder-etwas-Hineinsehens bin ich wirklich müde, und sähe ich das Gültigste hinein, ich empfinde doch nur ein doppeltes Mißtrauen darüber: zu dem Bild, das sich dazu hergibt, und zu mir selber, der ich's nicht lassen kann, Bildern das ihnen Unzugehörige zuzumuten. 1)

His remarks on religion to the pastor Rudolf Zimmermann might also refer to music:

Ich neige übrigens immer mehr dazu, das ... Thema nur noch innerhalb meiner Arbeit, wo es verwandelt und gestaltet, aus innerstem Ursprung auftritt, für mich reden zu lassen. 2)

One important reference to actual music, however, in a letter of 1916 to Gräfin Alice Dietrichstein suggests that Benvenuto may have had some success in her attempts to teach Rilke how to listen to music. In terms reminiscent of Malte's early attitude, he makes one of his rare comments on his own practical encounters with it. He repeats here his original Tuscan Diary reason for distrusting it as an art-form; but here again, as in Malte, it is the listener who is guilty of 'bequeme Hingabe'. Rilke no longer regards this kind of 'Hingabe' as being inherent in the art of music itself:

Ich glaube, daß viele Menschen denjenigen Künsten gegenüber, die mit starker Überwältigung auftreten (Musik, zum B.) oft nichts als bequeme Hingabe leisten, ja dies wird es (fürcht ich) sein, was die Mehrzahl recht eigentlich unter Kunst-'Genuß' versteht, eine Trägheit auf Kosten der Überflüsse, die im Kunstwerk wirkend sind ... Zuletzt wird es eine Sache des

1) L.A.L., p. 122. 2) Br. C., II, pp. 325-6; 10th March 1922.

geistigen Gewissens sein, wie weit man in einem Kunsteindruck untergehen darf, oder, in ihm stehend, die Augen offenhalten muß. Mir konnte Musik oft einfach 'Vergessen' bringen, aber je mehr ich an Bildern, Bildwerken und Büchern, oft auf langen Wegen, aufnehmend geworden bin, desto gefaßter wurde ich auch der Musik gegenüber, desto weniger ist sie imstande, mich im Ganzen unter Wasser zu setzen und mir eine Verwandlung vorzutäuschen, in der ich mich doch, über sie hinaus, nicht zu erhalten wüßte. 1)

Several other references to music in the letters of the final years do little more than list music among the arts; they do, however, show that Rilke had come to accept music as an art and musicians as fellow artists. Discussing the position of the artist in society, he writes on 9th October 1916 to Ilse Erdmann:

Sicherheit außer der im Gedicht, in der Gleichung, im Gebäude und in der Musik, ist vielleicht nur um den Preis der bestimmtesten Einschränkung überhaupt zu erreichen, indem man in einer Überlegten oder erfahrenen Weltauswahl sich einfriedigt und vergnügt ... 2)

And on 13th March 1922, in one of many letters advising young authors not to give up respectable jobs for the sake of their art, he writes:

Es hat das Gedräng der Verwirrungen, die uns die Übersichtlichkeit und Ordnung des Heutigen erschweren, gefährlich vermehrt, daß die Rufe der Kunst so oft als Rufe zur Kunst sind verstanden worden. So haben die Erscheinungen künstlerischer Betätigungen - Gedichte, Bilder, Skulpturen und die schwebenden Gestaltungen der Musik - , statt ins Leben hineinzuwirken, immer mehr junge, künftige Menschen aus ihm herausgerufen ... 3)

Similarly, on 24th March he writes:

Mir ist darüber nur wieder einmal klar geworden, eine wie drückende und aussichtslose Beschäftigung das lyrische Gedicht in gewissen Jahren darstellt, eben weil es mit den Mitteln der Sprache arbeitet und nicht genug Handwerk anbietet ... ein Trakl (man bedenke das), der seine Genialität, statt im Gedicht, in der Malerei oder in der Musik hätte ausüben dürfen, würde nicht an dem Übergewicht seiner Gestaltung, an der Verdunkelung, mit der sie ihn überhing, zugrunde gegangen sein. 4)

During this last stage, however, Rilke does not forget his

-
- 1) Br. A., V, p. 113; 12th Sept. 1916.
 2) Br. C., II, p. 68. 3) Br. C., II, p. 333.
 4) Br. C., II, pp. 523-4; to Hanns Ulbricht.

hard-won insight into the true nature of music. The best evidence of this is the poem to music, written in January 1918, one of very few poems produced in the years 1915-19. This poem in itself makes the attempt to understand Rilke's feelings about music worth while. It is his first objective poem on music. Music is praised and 'sung' for its own sake, not merely as an example or a symbol:

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was? - : in hörbare Landschaft.
Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, -
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig,
nicht mehr bewohnbar. 1)

Here all of Rilke's thoughts, feelings, ideas and attitudes on the subject of music are brought together in a short and concentrated form. Not a word is wasted and every word is his own. The two phrases 'Atem der Statuen', and 'Stille der Bilder' show Rilke's spontaneous appreciation of music. They bring to mind the closing lines of a fragmentary elegy written between the first and second elegies in Duino in 1912:

..... wem das Verhaltene
in den Bildern oder der Statuen ewiges Dastehn
nicht mehr die Seele erschreckt und verwandelt, der
gehe
diesem hinaus und tue sein Tagwerk ... 2)

In other words, Rilke's response is primarily imaginative, as has

1) S.W., II, p. 111. 2) S.W., II, p. 386; end of January 1912, Duino.

been seen all along, sensual and not cerebral. The opening lines of the poem Musik (1926) reveal a similar reason for Rilke's fascination. Music is the art which sleeps and has each time to be reawakened:

Die, welche schläft ... Um bei dem reinen Wecken
so wach zu sein, daß wir zu Schläfern werden
von ihrem Wachsein überholt ... 1)

Here one thinks, too, of Rilke's intuitive awareness - as early as 1900 - of music's connection with silence; then, already, he had written:

Denn das sind Lieder: schönes Schweigen vieler,
das aus dem einen wie in Strahlen steigt ... 2)

So, too, Malte, describing the famous tapestry, The Lady and the Unicorn, ponders: 'Mußte nicht Musik kommen in diese Stille, war sie nicht schon verhalten da?'.³⁾ And the poem Der Duft, written about the same time, ends with the lines:

Ach, wer Musik in einem Spiegel sähe,
der sähe dich und wüßte, wie du heißt. 4)

All of these references illuminate Rilke's life-long appreciation of music; they are closely linked to his Worpswede vision of song as a creative force without beginning or end. Such a feeling for music as the most inward-looking, the most secret and intimate of the arts, the art which transcends conventional barriers between the senses and conventional divisions of time, recalls the famous passage from T.S. Eliot's Four Quartets:

Not the stillness of the violin, while the note lasts,
Not that only, but the co-existence,
Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
And all is always now ... 5)

1) S.W., II, p. 266; 18th Dec. 1925, Muzot. 2) S.W., III, p. 704.
3) S.W., VI, p. 828. 4) S.W., II, p. 29; 1907/8.
5) Four Quartets, p. 19 (Burnt Norton).

To return to the poem Musik (1918): the tone of the line ending with the words 'vergehender Herzen' suggests once again the 1913 poem Bestürz mich, Musik; and the idea of music as 'Du Fremde', as 'uns entwachsener Herzraum', as 'Innigstes unser / das, uns übersteigend, hinausdrängt' is familiar from the Hattingberg correspondence of 1914. The phrase 'als andre Seite der Luft' is developed at some length in Rilke's letter from Toledo (1912) about Fabre d'Olivet;¹⁾ and the words 'Du Sprache wo Sprachen / enden' help us to understand the link between those lines at the end of the powerful tenth sonnet (second part) to Orpheus:

Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus ...
 Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
 baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus. 2)

And finally, the expression 'nicht mehr bewohnbar' has already been pointed out as a characteristic use of the negative, perhaps one might say of a double negative, to convey that which is highly positive.³⁾

While seeming pejorative, a metaphorical use of the word 'music' in a letter of 22nd August 1913 to Ellen Delp does in fact reveal again Rilke's idea of the greatness of music. He discusses the fate of migrating birds, dashed to death against lighthouses:

Man muß es so sehen, es ist im Sinne des Lebens, und doch, ich, der ich so oft in den letzten Jahren auf die Rückseite dieses Sinnes gerate, die uns abgekehrte, ich komme nicht darüber hinaus, daß da ein Mißverständnis der Sinne Entzückungen und Untergänge anrichtet, bloß weil da ein Ding ist, das in die Menschenwelt gehört, das in der Umwelt dieser Vögel nicht vorkäme, nicht vorkommen dürfte, ein in ihrem Sinne Übertriebenes, eine Musik; eigentlich vernichtet sie das Ding, weil es eines ist, das es für sie nicht gibt (etwa wie uns ein Gespenst vernichten würde). 4)

1) Brw. T.T.H., pp. 235-6.

2) S.W., I, p. 757; already quoted above, p. 284.

3) See above, p. 284. 4) Br. C., II, p. 35.

The phrase 'ein in ihrem Sinne Übertriebenes' by no means implies either a reversal of his positive attitude to music or a return to his previous negative attitude. He is once more expressing his opinion that music is 'tödlich': for the import of the phrase, 'eigentlich vernichtet sie das Ding, weil es eines ist, das es für sie nicht gibt', is much the same as that conveyed by Rilke's references to music, quoted above on pages 284 and 285, for example by his words 'ganz als bliese sie so für sich, auch wenn wir nicht da wären'. This same phrase ('eigentlich vernichtet sie ...') helps the reader to understand why music is 'unwirtlich', 'nicht mehr bewohnbar' and why its 'Raum' is 'unbrauchbar'. The continuation of Rilke's letter to Ellen Delp clarifies this:

Und weiter noch, das Furchtbarste für mich ... daß auch wir in unseren innersten Immanenzen vielleicht gar nicht am Wahren wahr werden, sondern am uns Unzugehörigen, an dem, was nicht da sein dürfte, an irgendwelchen Leucht-Türmen, die über uns fort Zeichen geben, uns nicht meinen, uns nicht kennen, für uns nichts sind als unbegreifliche Übermaße einer in uns nur gleichsam als Frage enthaltenen Kraft, die uns durch die Gewalt ihrer Überwiegenden Antwort verzehrt. Aber natürlich, ich weiß, wenn man weit genug denkt, ist ja das Göttliche auch nur außerhalb unser denkbar, als so ein Leucht-Turm im mehr als unsrigen Raum; so würde es sich nur darum handeln, das größte ... aller uns möglichen Mißverständnisse abzuwarten, um in der Flamme unterzugehen, jubelnd ...

The whole situation brings to mind an episode related by Kassner, in which the two men were standing in the streets of Munich, watching the flight of an aeroplane. Kassner guesses Rilke's thoughts:

es sollte im Fluge bis in den Himmel gelangen, ins Unendliche des Himmels, nicht wieder zurückmüssen, nicht wieder atterrieren, und dann geputzt werden bis es einmal doch zerschellt und den Pilot mitreißt in den Tod ... Rilke vergaß dabei, daß ein so konstruierter Apparat nicht über den Begriff hinaus gelangt, weil er von daher, vom Begriff ... kommt, daß er, so oft er zerschellt, an seiner Begrifflichkeit und an seiner Konstruktion zerschellen muß und nicht am Himmel ... 1)

1) Geistige Welten, p. 69 (Zen, Rilke und ich).

For Kassner, his parable shows Rilke's refusal to recognize any barriers between art and existence; Rilke will see neither the 'Begriff' nor the 'Wort'. But the two situations can also be interpreted in terms of Rilke's endless struggle between giving and withholding. His fear of music here is again fear 'nach unten', fear of 'Verführung', fear not so much of death itself, but of not dying 'his own' death. To give without expecting anything in return was hard enough (he had not achieved it even in the Hattingberg letters); but to give anonymously, to give in the knowledge that the gift might not be appreciated, might never be noticed, never even received - this was a very vivid nightmare, what he, in his letter to Ellen Delp, calls 'das Furchtbarste für mich'. Music as 'Ordnung' is a symbol of the 'external God', of God and 'das Gesetz' 'außerhalb unser'; it is one of the superhuman transcendental forces to which Rilke, in Orphic mood, bends his knee - as he had done in 1908, 1912 and in 1914.

But, by virtue of its ambiguity, Rilke could also interpret music to fit in with his Elegiac mood, that is, the mental attitude with which the Elegies are imbued. For the 'lighthouse-situation', of which he writes to Ellen Delp, 'im mehr als unsrigen Raum', is one of the chief stumbling-blocks of the Elegies, which attempt to show that 'das Göttliche' and 'das Gesetz' can also be 'innerhalb unser', also 'need us', as he puts it in his letter on Fabre. From the beginning, the idea of the artist as redeemer had been important to Rilke. In 1898 he had written:

Und dem geringsten Stoff seine Seele zu geben ... dem tiefsten, niemals geoffenbarten Willen des Stoffes Erfüllung zu schenken, das scheint mir ... die erlösende Aufgabe des Künstlers zu sein. 1)

1) S.W., V, p. 347.

In 1903, in the first flush of his enthusiasm for Rodin, he distinguished - on grounds not particularly relevant to Rodin's art - between 'das Modell' and 'das Kunst-Ding'. Only 'das Kunst-Ding', he declares, fulfils 'die stille und steigende Verwirklichung des Wunsches zu sein, der von allem in der Natur ausgeht'.¹⁾ In 1904, with reference to death and all else that is 'schwer', he insists as always upon the basic identity of 'Wunder' and 'Schrecken':

'Vielleicht ist alles Schreckliche im tiefsten Grunde das Hilflöse, das von uns Hilfe will'.²⁾ And in 1912 he finds reassurance, 'daß auch wir ... am Wahren wahr werden'.³⁾ - in music. Here, too, as we shall see in the following Chapter, his interpretation is quite out of keeping with Fabre's exposition of musical law:

Denn in ihr [der Musik] allein tritt der unerhörte Fall ein, daß das Gesetz, das doch sonst immer befiehlt, flehentlich wird, offen, unendlich unser bedürftig. Hinter diesem Vorwand von Tönen nähert sich das All, auf der einen Seite sind wir, auf der andern, durch nichts von uns abgetrennt als durch ein bißchen gerührte Luft, aufgeregt durch uns, zittert die Neigung der Sterne. 4)

The Brief des jungen Arbeiters (1922), which suggests a different way in which 'das Göttliche' lives within us, contains an interesting illustration of Rilke's Nietzschean idea of music. The young worker visits a church with his girl-friend, who fears God as a kind of 'Patron'; they feel,

daß das Schwingen der mächtigen und süßen Musik nie ganz hinauskan, ja es muß ja längst in die Steine eingedrungen sein, und es müssen merkwürdig erregte Steine sein, diese Pfeiler und Wölbungen, und wenn ein Stein auch hart ist und schwer zugänglich, schließlich erschütterts ihn doch, immer wieder Gesang und diese Angriffe von der Orgel her, diese

1) Brw. L.A.S., p. 85; 8th Aug. 1903.

2) Br. C., I, p. 102; 12th Aug. 1904 to Franz Kappus.

3) Quoted above, p. 314.

4) Brw. T.T.H., p. 235; 17th Nov. 1912.

Überfälle, diese Stürme des Lieds, jeden Sonntag, diese Orkane der großen Feiertage. 1)

While listening to music in the church, the writer of the 'letter' realizes that there is only one means of dealing with the 'Patron' - be it God or music:

Was nämlich den 'Patron', die Macht, angeht (das ist mir auch so langsam dort drin, wenn wir ganz in der Musik standen, klar geworden), so giebt es nur ein Mittel wider sie: weiter zu gehen als sie selbst. Ich meine das so: Man sollte sich anstrengen, in jeder Macht, die ein Recht über uns beansprucht, gleich alle Macht zu sehen, die ganze Macht, Macht überhaupt, die Macht Gottes. 2)

As the end of the first elegy had already suggested, the example of music was to help Rilke to turn his 'schreckliche Engel' into 'zustimmende Engel', to bridge what E.C. Mason called the 'unbridgeable gulf between the plenitude of being of the angels and the inadequacy of mere human consciousness'.³⁾ Music is not only 'Du Fremde' - it is also 'Innigstes unser'; it demonstrates not only 'diese einzige Verführung'⁴⁾ but also 'das Gesetz'. Rilke finds a refuge from the lighthouse, 'im mehr als unsrigen Raum', in his own 'Weltinnenraum', where transcendental forces prevail which are of human origin:

Aber ein Turm war groß, nicht wahr? O Engel, er war es, - groß, auch noch neben dir? Chartres war groß - , und Musik reichte noch weiter hinan und überstieg uns. 5)

Two last poems with the title Musik (1924 and 1926) show that Rilke continued to be interested in and appreciate the art. The first, of less interest poetically, Wüßte ich für wen ich spiele,

1) S.W., VI, pp. 1119-20. This passage brings to mind poems such as Die Konfirmanden and Béguinage, which use the theme of music in church. Clara Mágr notes a relationship with the words from the 26th Sonnet, 'alle die ... Steine, die sie nach deinem Herzen warfen, / wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör ...'; she also cites Schelling's famous definition of architecture as 'frozen music' (C.M., pp. 202-3).

2) S.W., VI, p. 1121. 3) Rilke, p. 85.

4) Br. C., I, p. 409. 5) S.W., I, p. 712; the seventh elegy, Feb. 1922.

ach,¹⁾ is written in a tone of Orphic simplicity; again music is seen as a transcendental power:

Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging
weit hinüber über jedes Ding.

Departing this world, it leaves us mortals behind:

Sie, gewiß, die weht, sie weiß es nicht,
wo uns die Verwandlung unterbricht.

As a kind of bush telegraph, it enables us to communicate with the spirits of the dead:

tiefer fühlen sie ein Lebens-Lied,

weil sie wehen unter dem, was weht,
und vergehen, wenn der Ton vergeht.

In content and form this poem recalls Rilke's early Worpswede vision of music and its connection with the dead:

alles war groß, - das Leben war ein Teil,
wir waren breiter als das Grab
und heil ... 2)

A similar attitude to music appears in the French verse, where Rilke's 'Orphic' attitude reigns unquestioned. Music is 'Innigstes unser,/ das uns übersteigend, hinausdrängt'. The poem Peut-être n'était-ce qu'un reflet de feu ends with the lines:

N'oublions non plus la musique
qui tôt l'avait entraîné
vers l'absence que complique
une âme comblée ... 3)

One of the poems from Vergers, Le sublime est un départ, contains the important verses:

La rencontre extrême de l'art
n'est-ce point l'adieu le plus doux?
Et la musique: ce dernier regard
que nous jetons nous-mêmes vers nous! 4)

1) S.W., II, p. 262; 11th Aug. 1924, Muzot.

2) S.W., III, p. 703; 21st Oct. 1900.

3) S.W., II, p. 645; shortly before 11th Feb. 1924, Muzot.

4) S.W., II, p. 537; about 1st March 1924 (my italics).

The words 'vers nous' suggest Rilke's 'Elegiac' attitude once again. But in the original version of the same poem he had said just the opposite: 'Non vers nous, vers l'espace'. He agrees, as it were, to stay behind, as he does in Musik (1926), where he calls music 'du Wasser unsres Brunnenbeckens', 'Du mehr als wir ... von jeglichem Wozu / befreit ...¹⁾:

Toute musique est un départ
non vers nous, vers l'espace ...
 pour bien obtenir sa grâce
 il faut consentir à l'écart. 2)

Now as before, however, music is only one source for Rilke's 'poésie des départs'. It is clearly quite out of proportion to represent Rilke's years in Muzot as a self-imposed fast from music, as does Clara Mágr when she writes:

Er erlegt sich für den Rest seiner Jahre eine bewußte
 Abstinenz im Musikhören auf, die er allerdings manchmal als
 harte Entbehrung empfindet. 3)

Certainly he told his Polish translator, Hulewicz:

Ebenso habe ich sehr selten den Mut, mir das Anhören von Musik
 zu erlauben. Das ist notwendig und das ist gut, aber
 manchmal - o oft ist das schwer. 4)

Certainly he wrote to Merline: 'Entendez-vous de la musique parfois?

- , moi, j'ai un grand besoin d'elle'.⁵⁾ But, on the other hand,

he had told Gräfin Sizzo:

Ich hatte Musik hier zu Ostern ... ein Ereignis für mich, der
 ich so selten dazu komme, Musik aufzunehmen (und vielleicht mir
 auch gar nicht wünschte, oder es ^{nicht} wagte, ihr öfter offen zu
 sein). 6)

1) S.W., II, p. 266; 18th Dec. 1925.

2) S.W., II, p. 707; about 1st March 1924, Muzot; my italics. The references to music in the poems of these years probably owe something to Alma Moodie's visits to Muzot at Easter 1923 and 1924. 3) C.M., p. 218. 4) C.M., p. 186.

5) R.M.R. et Merl., p. 397; 11th April 1922.

6) Br. C., II, p. 410; 12th April 1923. Characteristically, Rilke retains side by side the alternatives, 'mir auch gar nicht wünschte' and 'oder es nicht wagte'. (My italics.)

The 'fear' of music which he so often admits to was symbolic, not actual. It should not be taken too literally. In so far as it was symbolic, it stood for the greatness of all art and was an idea that meant a great deal to him. In so far, however, as it was practical, it was not so much a reason for his staying away from musical occasions as an excuse for avoiding them.

His enthusiasm for music depended upon his keeping his distance from it - with rare exceptions. He had appreciated music in part because it was elusive - 'aus Liebe zu allem Unbekannten',¹⁾ as he writes of the unicorn; it provided him, by its inexplicability in any non-musical terms, with a convenient blank to be filled in by his virtuose imagination. But its chief characteristic for him remained its ambiguity. He had spoken in 1922 of the 'schwebende Gestaltungen'²⁾ der Musik'; again, on 12th November 1925, he writes to Gräfin Sizzo: 'Wagen Sie ein Buch dann und wann, fragen Sie bei der Musik an, ob sie antworten mag mit ihren schwebenden Gegenfragen'.³⁾

The final direction of his attitude to music is best illustrated by three further references to music in the late verse. The final lines of the last of the poems Aus dem Nachlaß des Grafen C.W. read:

Musik, Musik, gesteh, ob du vermagst
ihn zu vollzieh'n den unerhörten Hymnen?
Ach, du auch weißt am Ende nur zu rühmen,
gekrönte Luft, was du uns schön versagst. 4)

The poem Dies ist Besitz from the Entwürfe aus zwei Winterabenden of 1924 contains the lines:

... nur ein Vermuten,
daß dieser Sommer, dieser Gartensaal, -
daß die Musik hinklingender Minuten
unschuldig war, da sie uns rein betrog. 5)

1) Br. C., II, p. 419: '[aus] Liebe zum Nicht-Erwiesenen, Nicht-Greifbaren ...'. 2) Quoted above, p. 310. 3) Br. Sizzo, p. 70.
4) S.W., II, p. 129; before 6th March 1921.
5) S.W., II, p. 152; Feb. 1924.

The paradox 'Verführung zum Gesetz' is here replaced by another paradox, 'reiner Betrug'. And, according to Rilke's last words on the subject, the rest is not music but silence:

On voudrait un peu de clémence, un peu
de cet entre-deux unique
qui semble comme un aveu
de la musique
de ne pouvoir rien sur le silence. 1)

1) S.W., II, p. 731; middle of May 1926, Valmont.

CHAPTER SIX

Theories - Music, poetry and 'Ordnung'

After 1914 Rilke's attitude to music becomes progressively less visible. He had learned from it all there was for him to learn; what he had learned is not immediately obvious, for during the late years it is entirely transmuted into verse. There are, however, a number of miscellaneous references to music in the letters and prose of the middle and later years which have not yet been quoted - the most important being the letter of 17th November 1912 to Marie von Thurn und Taxis, which has already been mentioned several times above. As these references are of a theoretical, philosophical or mystical nature, it might be helpful to cite the available evidence of Rilke's reading in this field, before turning to the passages themselves.

I - Books on the aesthetics of music

There are four works on the aesthetics of music which Rilke is known to have read and been impressed by: Nietzsche's Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872), Kassner's Die Moral der Musik (1905, second edition 1912), Fabre d'Olivet's La Musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre (1896), and Busoni's Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1907).

A passage, already quoted, from Rilke's Tuscan Diary, in which he expresses his distrust of opera, suggested that Rilke was acquainted with Nietzsche's Geburt der Tragödie.¹⁾ With the recent

1) Chapter I, p. 60. The passage in question from Nietzsche's Geburt der Tragödie attacks 'die Kultur der Oper'; it runs: 'Der kunststohnmächtige Mensch erzeugt sich eine Art von Kunst, gerade dadurch, daß er der unkünstlerische Mensch an sich ist. Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich den Musikgenuß zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft ... Die Voraussetzung der Oper ist ein falscher Glaube über den künstlerischen Prozeß, und zwar jener idyllische Glaube, daß eigentlich jeder empfindende Mensch Künstler sei. Im Sinne dieses Glaubens ist die Oper der Ausdruck des Laientums in der Kunst ...' (Nietzsche, I, p. 106).

publication of the sixth and last volume of Rilke's Sämtliche Werke, it emerges that Rilke did read it and study Nietzsche's treatise thoroughly. Ernst Zinn has discovered amongst Lou Andreas-Salomé's papers some notes by Rilke on Nietzsche's famous treatise, which are highly relevant both to Chapters Five and Six. In the light of these Marginalien zu Friedrich Nietzsche one is, I think, justified in holding Nietzsche directly responsible for Rilke's enthusiasm for music round about 1900; the year in which these marginal notes were written coincides, significantly, with the year of Rilke's musical experiences in Worpswede and Berlin. One might, indeed, go further, and explain Rilke's rejection of music in the Paris years in terms of a reaction against Nietzsche.

At any rate, Rilke's notes on Die Geburt der Tragödie reveal that his attitude to music as an elemental force, discernible for the first time in Malte Laurids Brigge, was not a new development of the middle years. Nor was it, as some critics have maintained, a revelation from the fingertips of Benvenuto in 1914. It was, on the contrary, formed as early as 1900 by Nietzsche's representation of the Dionysian power of music.

By and large, Rilke's notes show that he accepted Nietzsche's definition of the polarity between Apollonian and Dionysian art. The majority of his notes are concerned with the application of Nietzsche's idea of ancient Greek tragedy to modern drama; it is, however, clear that he has absorbed Nietzsche's view of music as an emphatically Dionysian art, in which form is, relatively speaking, of little importance. Already it is Rilke's view that art, as he conceives of it, should resist and counteract this tendency of music to formlessness. He writes:

Mit der Stärke der dionysischen Gewalt, d.h. des rhythmisch-flutenden, gestaltenfeindlichen Elementes, muß auch die

Schönheit und Strenge der Form ihrerseits wachsen als ein Widerstand ... 1)

Once only does Rilke transcribe almost literally a passage from Nietzsche's text, and that is the passage in which Nietzsche demonstrates the antithetical way each of his two types of art approaches the problem of transiency. Tragedy, according to Nietzsche, is based upon the principles of music, which glorifies transiency, pain and the loss of individuality, in contrast to the plastic arts, which extol beauty and eternity. Rilke echoes Nietzsche's words:

Aus dem Wesen der Kunst als des schönen Scheines, ist das Tragische gar nicht abzuleiten, nur aus der Musik heraus läßt sich die Freude an der Vernichtung des Individuums verstehen. 'Wir glauben an das ewige Leben' ruft die Tragödie, während die Musik die unmittelbare Idee dieses Lebens ist.

In der plastischen Kunst überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, während in der dionysischen geradezu die ewige Flucht der Erscheinungen gefeiert wird. 2)

Even more important than these notes in Rilke's marginalia are two passages in which he discusses the idea of music as the great unspecified and 'unapplied' power behind all phenomena. The first of these passages runs:

Die Musik (der große Rythmus [sic] des Hintergrunds) wäre also zu erfassen: als freie, strömende, unangewandte Kraft, von welcher wir mit Schrecken wahrnehmen, daß sie nicht in unsere Werke steigt, um sich in der Erscheinung zu erkennen, sondern sorglos, als ob wir nicht wären, über unseren Häuptern schwebt. Da wir aber nicht imstande sind, unangewandte Kraft (d.h. Gott selbst), zu ertragen, so bringen wir sie mit Bildern, Schicksalen und Gestalten in Beziehung und stellen, da sie selbst, stolz wie ein Sieger, an den Erscheinungen vorüberzieht, immer neue vergleichende Dinge an ihren Weg. 3)

The second passage elaborates the same significant idea:

1) S.W., VI, p. 1174. 2) S.W., VI, p. 1170.
3) S.W., VI, p. 1163

Gottes unendliche Freiheit wurde durch die Schöpfung beschränkt. Mit jedem Ding wurde ein Stück seiner Kraft gebunden. Aber nicht sein ganzer Wille ist mit der Schöpfung verknüpft. Musik (Rythmus) ist der freie Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat, und an diesem versuchen sich die Künstler in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich in dem Sinne zu ergänzen, in welchem diese Stärke, weiterschaffend, gewirkt hätte und Bilder aufzustellen jener Wirklichkeiten, die noch aus ihr hervorgegangen wären. 1)

In the first passage Rilke uses a phrase - 'sorglos, als ob wir nicht wären' - that is extraordinarily close to his words about music in a letter of 1912: 'ganz als bliese es so für sich, auch wenn wir nicht da wären'.²⁾ The word 'sorglos', too, recalls his reference to music in the Hattingberg correspondence of 1914 as 'fast mühelos',³⁾ and his remark, also to Frau von Hattingberg: '[Musik] kennt keine Sorgen'.⁴⁾

Both passages are clearly derived from Nietzsche's text.

Rilke has, however, adapted Nietzsche's vision of music for himself and in the second passage he deviates considerably from it. The following similarities may be noted. Rilke's conception of music 'als freie, strömende, unangewandte Kraft' corresponds to Nietzsche's description of folk-song as a 'wildfremde Kraft',⁵⁾ whose 'fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aus sprüht'.⁶⁾ Rilke's 'freier Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat ...' recalls the passage from Die Geburt der Tragödie in which Nietzsche explains that the joy in existence expressed by Dionysian art is to be sought, 'nicht in den Erscheinungen sondern hinter den Erscheinungen'; 'die Vernichtung der Erscheinungen', he writes, is unavoidable, 'bei dem Übermaß von unzähligen, sich ins

1) S.W., VI, p. 1164.

2) Br. C., I, p. 410; 25th Nov. 1912 to Alexander von Thurn und Taxis. 3) Brw. Benv., p. 18. 4) Brw. Benv., p. 47.

5) Nietzsche, I, p. 41. 6) Ibid.

Leben drängenden und stoßenden Daseinsformen ...'.¹⁾ Finally, Rilke's phrase, 'immer neue vergleichende Dinge' clearly derives from Nietzsche, who uses the words 'Gleichnis' and 'gleichnisartig' even more frequently than 'Erscheinung', as, for example, in the sentence:

die Musik reizt zum gleichnisartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, die Musik läßt sodann das gleichnisartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten ... 2)

Or, more relevant to Rilke's interpretation: Nietzsche declares that the 'world-symbolism' of music evokes 'eine Sphäre, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist. Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichnis'.³⁾

The two most important passages referred to above also cast more light on the Worpswede music poems discussed in the previous chapter, the most significant of which, Ich bin bei euch, ihr Sonntagabendlichen,⁴⁾ was written six months after the Marginalien. Rilke's apostrophization of music as a unifying power is seen to be foreshadowed by his remarks on the 'musical' fundament of tragedy. In the Marginalien Rilke writes of the feeling of unity experienced by every member of the audience:

Vor dem tragischen Mythos muß eben jene 'musikalische' Handlung schon bestehen, deren Schauplatz die Stätte ist, auf welcher die Zuschauer sich begegnen, von dem Gefühle der Einheit zueinandergetrieben. Wie der antike Chor auf dem erhöhten Platze seine dithyrambischen Tänze vollzog, so muß das Gefühl auf der erhöhten Seele des einen Zuschauers, der sich aus hundert Menschen wie durch ein Wunder zusammensetzt, tanzend das Spiel überschauen. 5)

In another note Rilke states that the aim of drama is:

jene erste primäre Ursache der Kunst zu erwecken, indem sie die Individualität in den einzelnen Zuschauern zerstört, aus hundert eine Einheit schafft, d.h. ein Instrument für jene dionysischen Geräusche des Hintergrunds. 6)

1) Nietzsche I, p. 93.

2) Nietzsche I, p. 92.

3) Nietzsche I, p. 44.

4) S.W., III, p. 704.

5) S.W., VI, p. 1171.

6) S.W., VI, pp. 1176-7.

This idea of 'Einheit' is based upon Nietzsche's exposition of the way in which Dionysus, god of the art of music, breaks the law of Apollo, god of the plastic arts. The characteristic values of Apollonian art - 'das Individuum' and 'das Maß' - are overwhelmed by Dionysian unity and 'Selbstvergessenheit':

Apollo steht vor mir als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt. 1)

Nietzsche hammers home his antithesis throughout the book, constantly stressing this 'Einheitsgefühl'; perhaps the most memorable exposition of this Dionysian characteristic occurs towards the end of Die Geburt der Tragödie, when the tone of Zarathustra begins to make itself heard through Nietzsche's academic voice:

Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie notwendig, bei dem Übermaß von unzähligen, sich ins Leben drängenden und stoßenden Daseinsformen, bei der überschwenglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wütenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen URLust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das eine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind. 2)

The second of Rilke's two most important notes on Nietzsche also clarifies lines from the same poem, Ich bin bei euch ..., namely, 'In jedem Ding ist ein Gefangener. / Geh hin, Musik, zu jedem Ding und führe / aus jedes Dinges jeder Türe, / die lange bange waren, - die Gestalten ...'.³⁾ The idea of music's setting free - through 'Ordnung' - the prisoner in every thing is paralleled

1) Nietzsche I, p. 88.

2) Nietzsche I, p. 93.

3) S.W., III, p. 705.

by the ideas, expressed in the Marginalien, of God's freedom being restricted through creation and of the artist's using His superfluous strength (which Rilke calls 'music' or 'rhythm') to complete and perfect the world.

It is in this last idea that Rilke departs most markedly from Nietzsche's text. Nietzsche does not grant his Dionysian artist much freedom: the world in his eyes is 'in jedem Augenblick die erreichte Erlösung Gottes';¹⁾ Dionysian man is 'nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden';²⁾ he loses all subjectivity and individuality, becoming a medium:

Denn dies muß uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, daß die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns ... aufgeführt wird, ja daß wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben ... 3)

In two further notes from the Marginalien Rilke does definitely criticise Nietzsche on two points. The first of these concerns Wagner, and has been discussed in Chapter Two;⁴⁾ the second is of great importance for this chapter. Rilke objects that Nietzsche is confusing actual music with the principle of music; the lyric poet does not need music as such in order to write lyric verse. The point is, of course, that Die Geburt der Tragödie, as Nietzsche freely admits in his preface, was written as academic propaganda for the new 'Wort-Ton-Drama' of Richard Wagner. In Nietzsche's eyes, the spirit of Attic tragedy was only to be reborn through music. He tends, therefore, to assume that all the lyric poet has to do in order to unite Apollo and Dionysus is to add music to his words.

1) Nietzsche I, p. 14.

2) Nietzsche I, p. 25.

3) Nietzsche I, p. 40.

4) See above, Chapter II, p. 121.

Thus he writes: 'Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nötigte'.¹⁾ Or: 'daher kann die Sprache, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach außen kehren'.²⁾ Or, more definitely still:

denn wie leicht vergißt man, das, was dem Wortdichter nicht gelungen war, die höchste Vergeistigung und Idealität des Mythos zu erreichen, ihm als schöpferischem Musiker in jedem Augenblick gelingen konnte! 3)

Rilke protests against this: by 'music', he explains, he means - and Nietzsche should mean - 'den primären Rythmus des Hintergrunds', 'jene erste dunkle Ursache der Kunst':

Es ist zu auffallend, daß man für 'Musik' in allen erwähnten Wirkungen immer jenes Andere setzen kann, was nicht Musik ist, sondern, welches nur durch Musik am reinsten ausgedrückt wird. Der Lyriker bedarf ja nicht der Musik, um zu schaffen, sondern nur jenes rythmischen Gefühls, das schon nichtmehr des Gedichtes bedürfte, wenn es sich erst in Musik ausspräche. Und sollte mit Musik nicht überhaupt jene erste dunkle Ursache der Musik gemeint sein und somit die Ursache aller Kunst? Freie bewegte Kraft, Überfluß Gottes? Auch Malerei und Bildhauerei hat nur den Sinn, jene 'Musik' zu interpretieren, an Bildern zu verbrauchen. Und dann wäre etwa die Musik schon der Verrath jener Rythmen, die erste Form sie anzuwenden, noch nicht an den Dingen der Welt, sondern an den Gefühlen, an uns. 4)

In retrospect, it is clearly with 'music' in the sense indicated by this most important passage that all of Rilke's references to music of the Worpswede days should be interpreted.

Before leaving Rilke's Marginalien, one other highly significant point should be noted: Rilke frequently uses a word which he has some difficulty in spelling and which is quite foreign to Nietzsche: 'Rhythmus'. The one kind of music beloved by Nietzsche

1) Nietzsche I, p. 43.

2) Nietzsche I, p. 44.

3) Nietzsche I, p. 94.

4) S.W., VI, p. 1176.

is not noted for its strength or invention in this respect. When Nietzsche does speak of rhythm in music, he refers to 'Apollonian' music. The ancient Greeks, he declares, abhorred Dionysian music:

Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen ... 1)

He continues to enunciate what he regards as the true characteristics of music, revealing himself as a true Wagnerian:

Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. 2)

Kassner's Die Moral der Musik, unlike Die Geburt der Tragödie, has a great deal to say about rhythm and its relation to the world of the 'symbolist'. This is one of the few works by Kassner on which no comment of Rilke's appears to have been recorded; and yet he must certainly have read it. In his introduction to the Rilke-Thurn und Taxis correspondence, Kassner writes: 'Die Moral der Musik las er [Rilke] erst später in der dritten Auflage,'³⁾ - not, that is, until 1922. Gerhart Mayer, however, believes that Rilke read it with the Princess Marie in 1912, but he gives no evidence for his assertion.⁴⁾ Kassner, unlike Nietzsche, is not so much concerned with music as such as with the musical principle, with music as a symbol for 'modern' (post-Renaissance) art in general.

1) Nietzsche I, p. 28; my italics. 2) Ibid.

3) Brw. T.T.H., p. xxiii.

4) Gerhart Mayer, p. 112, footnote: 'Kassner sieht das Prinzip der Musik (und im weiteren Sinn auch der Kunst überhaupt) in derselben Tatsache, wenn er sagt: "Musik ist doch zuletzt nichts anderes als Sein, als Existenz tief unten". Das äußert er in der "Moral der Musik" (s. 17), die Rilke 1912 zusammen mit der Fürstin Thurn und Taxis gelesen hatte!'

In Chapter Five, Rilke was seen to be acquainted with Pater's definition of 'musical law' as the 'perfect identification of matter and form'.¹⁾ In Die Moral der Musik, Kassner may be said to develop Pater's thesis, which was certainly familiar to him from his intensive study of Pater's writings:

Die Musik ist symbolischer als jede andere Kunst, weil in ihr Form und Inhalt, Bedeutung und Zeichen sich decken, ja ein und dasselbe sind von Anbeginn an, und alle Künste, kann man sagen, streben zur Musik, indem sie symbolisch werden. 2)

By music, he explains in a later essay, he means something more than the identity of content and form, he means 'das Aufgehen, das völligste restlose vom Inhalt in der Form'.³⁾ Nietzsche stresses the polarity between Apollo and Dionysus; Kassner the differences between allegory and symbol. For the allegorist, content alone is important, for the symbolist, form. For the modern artist, Kassner alleges, 'music' dissolves the conflict between life and death, time and space, 'Innen' and 'Außen', 'Bedeutung' and 'Erscheinung'; it is the only art that is never allegorical but always wholly symbolic; it is the artist's way of life, 'Sein, Existenz tief unten':⁴⁾

Symbole sind stets rhythmisch verbunden und in rhythmischer Bewegung ... Nur im Rhythmus sind die Dinge gegenwärtig. Symbole sind gegenwärtig, die Dinge fliehen.

Das Symbol stellt das einzelne Ding im Sein, in seiner Ruhe dar, und wenn du dieses Sein in ein Werden und diese große Ruhe in Bewegung umsetzest, so sind dieses Werden und diese Bewegung Rhythmus. Hier wird der Raum zur Zeit, hier in dieser übertragenen Welt. Du kannst dann die also bewegten und verbundenen Dinge nicht mehr trennen und entzweien und verstellen, so wenig wie du die Stunden und Sterne entzweien und verstellen kannst ... 5)

The experience of the 'musician' only has relevance in so far as he

1) See above, Chapter V, p. 242. 2) Die Moral der Musik, p. 122.
 3) Geistige Welten, p. 67. 4) Die Moral der Musik, p. 17.
 5) Die Moral der Musik, p. 53.

can relate it to other experiences:

Weil nun der Musiker nur durch die Verwandlung und in ihr wirklich und zu begreifen ist, so liegt seine Originalität mehr im Geist und im Dasein, mehr in der hohen Ordnung, als im Gegenstand ... 1)

That is, for the modern artist, for the 'musician-symbolist' it is not the idea, not the experience, not the goal, not the content that counts, but its rhythmic interpretation and its form:

wenn der Mensch symbolisch handelt ... wird niemand ihn nach seinen Gründen fragen ... Das Bedeutende liegt entweder in deinem Ziel, in deiner Schönheit, in der Idee, oder es ist im Rhythmus aufgelöst ... Du bist, was du scheinst, hier kennt, hier greift, hier hat man dich ganz. Der Anfang und das Ende sind im Rhythmus verknüpft und fließen ewig ineinander, und dieser Fluß ist Dasein. (Alles Rhythmische ist weder gut noch böse, und darum sind Bedeutung und Erscheinung im Rhythmus eins ...) 2)

Like Nietzsche's Dionysian artist, Kassner's musician feels himself at one with all things:

Wenn du so weit gekommen bist, daß du die Musik der Dinge hörst, in deinen hellsten Augenblicken ist dir alles Erscheinende nur noch mehr Maske des Einen. Dann fühlst du dich eins mit den Dingen, aus demselben Stoff. Dann gestaltest du dich selbst, indem du die Dinge gestaltest, und dann gestaltest du die Dinge, indem du dich selbst gestaltest. Du und der Baum und der Fisch und der Lamm und der Löwe sind alle aus demselben Material. Ihr seid Symbole ... 3)

Kassner himself relates Rilke to his own Joachim Fortunatus by writing shortly after Rilke's death: 'seine wirkliche Größe war die Einheit von Form und Inhalt'.⁴⁾ We may be sure that Rilke - who so consistently and freely confessed his inadequacy in any sphere other than that of his 'work', who so persistently rejected the go-between, Christ or general practitioner - recognized himself as one of those modern 'musicians', of whom Kassner writes:

1) Die Moral der Musik, p. 120. 2) Die Moral der Musik, p. 65.
 3) Die Moral der Musik, p. 69.
 4) Buch der Erinnerung, pp. 300-1.

Das Erstaunliche, das eigentlich Wunderbare am Dasein des Musikers ist, daß es zwischen ihm und dem Objekt keine Vermittlung geben ... darf. Und darum muß er gestalten, und darum ist sein wahres Leben in seinen Schöpfungen und nicht im Erlebnis. 1)

We may be certain that he took Kassner's definition of 'music' to heart:

Dinge sind Musik in dem Grade, als wir uns an ihnen kein Beispiel nehmen können. Das Beispiel ist gleich dem Begriff mitten drinnen zwischen dem Inneren und dem Äußeren, und um der Beispiele willen bemühen sich die vielen Menschen. Nur die ganz kostbaren, die unschätzbaren Dinge sind kein Beispiel, denn hier ist das Innere so sehr das Äußere und umgekehrt, daß das Beispiel, daß der Begriff zergeht wie Worte zwischen Liebenden ... 2)

On 17th November 1912 Rilke writes to the Princess Marie, telling her of his discovery of a third book on musical aesthetics, written by the nineteenth-century French scholar, Fabre d'Olivet. This is the one passage in Rilke's prose writings that has made his critics aware of his often concealed interest in music; he writes:

Was er von der Musik sagt, ihrer Rolle bei den alten Völkern, mag auch im Recht sein, - daß das Stumme in der Musik, wie soll ich sagen, ihre mathematische Rückseite, das durchaus lebensordnende Element z.B. noch im chinesischen Reiche war, wo der für das ganze Kaisertum angenommene Grundton (dem Fa entsprechend) die Großheit eines obersten Gesetzes hatte, so sehr, daß das Rohr, das diesen Ton erzeugte, als Maßeinheit, seine Fassungsgröße als Raumeinheit usw. angegeben wurde und von Herrschaft zu Herrschaft in Geltung blieb. Musik war jedenfalls in allen alten Reichen etwas namenlos Verantwortliches und Konservatives; hier ist die Stelle, wo manches zu erfahren wäre, was mit meinem Gefühl, Musik gegenüber, zu tun hat, ich meine, diesem äußerst unberechtigten rudimentären Gefühl eine Art nachträglichen Stammbaums lieferte: daß diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts verführt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmäßigkeit verführe, zum Gesetz selbst. Denn in ihr tritt der unerhörte Fall ein, daß das Gesetz, das doch sonst immer befiehlt, flehentlich wird, offen, unendlich unser bedürftig. Hinter diesem Vorwand von Tönen nähert sich das All, auf der einen Seite sind wir, auf der andern, durch nichts von uns abgetrennt als durch ein bißchen gerührte Luft, aufgeregt durch uns, zittert die Neigung der Sterne.

1) Die Moral der Musik, p. 129.

2) Die Moral der Musik, p. 126.

Darum besticht es mich so, Fabre d'Olivet zu glauben, daß nicht allein das Hörbare in der Musik entscheidend sei, denn es kann etwas angenehm zu hören sein, ohne daß es wahr sei; mir, dem es überaus wichtig ist, daß in allen Künsten nicht der Anschein entscheidet, ihr 'Wirken' (nicht das sogenannte 'Schöne'), sondern die tiefste innerste Ursache, das vergrabene Sein, das diesen Anschein, der durchaus nicht gleich als Schönheit muß einsehbar werden, hervorruft, - mir würde es verständlich sein, daß man in den Mysterien eingeweiht wurde in die Rückseite der Musik, in die selige Zahl, die sich dort teilt und wieder zusammennimmt und aus unendlichen Vielfachen in die Einheit zurückfällt, und daß, wenn man das einmal wußte und verschwieg, das Gefühl, so nahe am Untrübbareren hinzuleben, nicht wieder ganz zu vergessen war (wie immer sich in übrigen das Schicksal verhielt). - 1)

The suggestion in the previous chapter that Rilke hoped to make practical use of the formula 'Verführung zum Gesetz' was certainly not intended to deny any philosophical meaning to it, or to the whole passage. Such paradoxes are characteristic of his way of thinking. On the other hand, there is no reason to assume with E.M. Butler that the passage 'shows that he had absorbed Schopenhauer's and Nietzsche's views and recoiled from their conclusions'.²⁾ In Die Geburt der Tragödie Nietzsche, it is true, quotes in full the important passage from Die Welt als Wille und Vorstellung, which had so markedly influenced his own idea of music, and in which Schopenhauer defines music as the 'Abbild des Willens selbst ... zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich'.³⁾ The world in Schopenhauer's eyes is 'verkörperte Musik'. Rilke makes no comment upon this passage in his own notes on Nietzsche; but his notes show that he was in 1900 in agreement with Nietzsche's views of music; and there is nothing in this letter to the Princess to suggest a recoil from those views. He is, rather, adapting Nietzsche to suit his own

1) Brw. T.T.H., pp. 235-6.

2) E.M. Butler, p. 400.

3) Nietzsche I, p. 90.

requirements by combining him with Fabre.

How unsuitable a combination this was can best be seen by examining the source of Rilke's comments to the Princess. Rilke speaks to the Princess of two works by Fabre. The book to which the earlier part of Rilke's letter refers is Fabre's most important work, La langue hébraïque restituée, et le véritable sens des mots hébreux rétabli et prouvé par l'analyse radicale - a title which already illustrates the gap between Nietzsche and its author. But, as this book contains only one reference to music - a reference to its universality, in itself highly relevant to Rilke's line of thought - the work in question must be a much shorter book, with an equally comprehensive title: La Musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre. Practically all of Rilke's remarks are clearly derived from this work and this work only. In thirteen short chapters Fabre explains the sublime and glorious position of music in the ancient world and traces its decline in the West, as, with the advent of opera and the cult of the virtuoso, it was transformed into a spurious and artificial art-form. Fabre not infrequently repeats himself, with only slight variations in wording, so that it is difficult to state with certainty which passages impressed Rilke. Several passages, however, may be said to be particularly relevant. Here is Fabre's detailed description of Rilke's Chinese pipe and the rôle it played in the governing of ancient China:

Les historiens chinois conviennent unanimement que le principe fondamental sur lequel s'est élevé leur empire, aujourd'hui le plus grand et le plus peuplé de la terre, a été celui de la musique. Pan-Kou, l'un des plus célèbres d'entre eux, déclare formellement que la doctrine des Kings, livres sacrés de la

nation, repose tout entière sur cette science, représentée dans ces livres comme l'expression et l'image de la terre avec le ciel ... 1)

He continues:

Ce principe, appelé Koung, c'est-à-dire foyer lumineux, centre où tout aboutit et d'où tout émane, répond au son que nous appelons fa. ...

Le tuyau qui rend ce son fondamental appelé par excellence hoang-tchoung, son dominateur suprême, resplendissant, de couleur jaune, porte lui-même le nom générique de yo qui désigne la musique dont il est le régulateur ...

Comme ce tuyau, qui sonne le hoang-tchoung, a toujours servi, en Chine, de base à toutes les mesures, tant pour les surfaces que pour les capacités, on sent avec quelle attention le gouvernement a dû veiller à sa conservation. Dans la crainte, cependant, que les révolutions n'eussent apporté quelques changements à sa forme et à sa grandeur, le prince Tsai-Gu ... prit pour modèle le pied musical ... dont il avait vu l'empreinte sur quelques débris de vieux monuments, et il en fit fondre en airain un exemplaire entièrement semblable. Cet exemplaire ... devint pour la Chine entière un type métrique universel. C'est sur le son qu'il donne que se règle encore aujourd'hui le diapason de tous les instruments et de toutes les voix; c'est d'après sa capacité qu'on détermine toutes les mesures des liquides, et d'après sa longueur qu'on arrête tout ce qui a rapport aux divisions géométriques des surfaces, aux dimensions des solides, à l'étendue et au poids. 2)

He concludes:

Ainsi, c'est du koung fondamental ou du principe fa, que tout reçoit, en Chine, tant dans le moral que dans le physique, son nombre, sa mesure et son poids. C'est à cet unique principe que tout se rapport, et, chose admirable à penser, c'est en examinant ce principe, dont la forme dans le tuyau qui le produit n'a pas varié depuis huit mille ans, qu'on peut connaître la pensée des fondateurs de cet empire, en sentir la connexion avec les lois qui régissent l'univers, et apprécier même jusqu'à la position exacte qu'ils donnaient à leurs chants, sur le diapason musical. 3)

The first part of the passage quoted from Rilke's letter, then - the conception of music as a 'lebensordnendes Element' and a thoroughly conservative force - is reported more or less straight from Fabre. Similarly, Rilke's comments, towards the end of his letter to the Princess, on the relationship between 'beauty' and

1) Fabre d'Olivet, p. 62.

2) Fabre d'Olivet, p. 66.

3) Fabre d'Olivet, p. 69.

'truth' in music are clearly derived from Fabre's opening paragraph:

Je vais examiner la musique, comme science et comme art, et tâcher de faire sortir de cet examen un système théorique et pratique fondé sur la nature ... car la musique n'est pas seulement comme on se l'imagine aujourd'hui, l'art de combiner les sons ou le talent de les reproduire de la manière la plus agréable à l'oreille: ceci n'est que sa partie pratique, celle d'où résultent des formes passagères, plus ou moins brillantes, suivant les temps et les lieux, le goût et le caprice des peuples qui les font varier de milles manières. La musique, envisagée dans sa partie spéculative est, comme la définissaient les anciens, la connaissance de l'ordre de toutes choses, la science des rapports harmoniques de l'univers; elle repose sur des principes immuables auxquels rien ne peut porter atteinte. 1)

Finally, what Rilke has to say of the connection between music and number can also be traced, less directly, to Fabre. In La langue hébraïque Fabre declares that he finds in music and in mathematics 'un sens que nos algébristes n'y voient plus',²⁾ 'une signification mystérieuse'; and in La Musique expliquée ... he explains:

Parvenue alors à son plus haut degré de perfection, elle [la musique] formait une sorte de lien analogique entre le sensible et l'intelligible, et présentait ainsi un moyen facile de communication entre les deux mondes. C'était une langue intellectuelle qui s'appliquait aux abstractions métaphysiques et en faisait connaître les lois harmoniques de la manière que l'algèbre, partie scientifique des mathématiques, s'applique, parmi nous, aux abstractions physiques et sert à calculer les rapports. 3)

In a later chapter on the etymology of the word 'music' Fabre goes into greater detail; his remarks in the following passage probably influenced what Rilke writes of 'der Vor-wand von Tönen' and 'die Neigung der Sterne'. The image of the two 'sides' of music and the phrase 'mathematische Rückseite', however, are Rilke's own. Explaining that the Greek word masa meant 'une manière d'être' as

1) Fabre d'Olivet, p. 1.

2) La langue hébraïque restituée, p. 300. 3) Fabre d'Olivet, pp. 48-50.

is indicated by the Latin word mos, Fabre continues:

Mais le son, en tant que production du corps sonore, n'est appréciable à l'oreille de l'homme que par les vibrations qu'il communique à l'air, suivant certains calculs dépendants du nombre; il n'acquiert les propriétés mélodiques et harmoniques ... que suivant certaines proportions également dépendantes du nombre; en sorte que le nombre se trouve partout inhérent aux éléments musicaux et leur est évidemment antérieur, et, toujours nécessaire à une autre chose, est irrésistiblement déclaré le principe de cette chose.

Le nombre est donc le principe de la musique, et nous pouvons, à l'aide de ses propriétés connues, découvrir celles du son et du temps, relativement à cette science. Laissant d'ailleurs, à la physique et métaphysique à s'occuper de ce qui concerne leur essence particulière ou absolue, tout ce qui il nous importe de savoir du son en lui-même, c'est qu'il se distingue du bruit au moyen de certains rapports qui naissent encore du nombre, car ... les bruits ne sont, en effet, que la somme d'une multitude de sons divers ... et les sons s'éloignent des bruits et deviennent d'une nature de plus en plus harmonique à mesure que le corps qui les produit est plus élastique, plus homogène ... l'ouïe de l'homme s'ouvre d'abord au bruit et ... passant successivement de l'enharmonique à l'harmonique ou de la diversité à l'unité, elle arrive au son. Telle paraît être en tout la marche de la nature; l'unité absolue est son but, la diversité son point de départ ... 1)

Rilke's phrase 'aus unendlichen Vielfachen in die Einheit zurück-fällt' in particular appears to have been suggested by Fabre's last sentence. This phrase, it may be noted in passing, recalls Nietzsche's theory of the unifying force of Dionysian music, and Rilke's marginal note, 'indem sie [die Kunst] aus hundertsten eine Einheit schafft'.²⁾

Only two of the ideas expressed in this letter to the Princess Marie are quite distinctly not inspired by Fabre: first, the conception of music as 'Verführung', and secondly, the notion of some kind of response from 'das Gesetz', as exemplified in the 'other side' of music. Both of these ideas are foreign to Fabre, but highly characteristic of Rilke. The first shows the influence

1) Fabre d'Olivet, pp. 48-50.

2) S.W., VI, pp. 1176-7; already quoted above, p. 327.

of Nietzsche's, Kassner's and possibly even Kierkegaard's views on music; for Fabre's work is first and foremost directed against modern 'frivolous' music, against 'un certain éphore qui avait osé dire que la musique ne s'était introduit parmi les hommes que pour les séduire et les égarer par une sorte d'enchaînement'.¹⁾ He cites as proof of the folly of this argument the fact that the Arcadians were the most ferocious tribe of ancient Greece because they were the least sympathetic to music. In his eyes, music is the art, 'qui humanise les peuples', which has 'le pouvoir d'adoucir les mœurs'.²⁾ The second idea is of considerable importance in the attempt to understand Rilke's vision of music, poetry and 'Ordnung' and has already been touched upon in the previous Chapter.³⁾

The last of the works on musical aesthetics mentioned above is Busoni's Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Of this work Rilke appears to have thought very highly; on 3rd March 1914 he wrote to Kippenberg, suggesting that he should publish it in his Inselbücherei:

Lieber Freund, ein sehr, sehr schönes kleines Bändchen für die 'Bücherei' steht mir vorm Herzen in einer wahrscheinlich auch Ihnen gleich sichtlichen Künftigkeit. 1907 erschien in einem abgelegenen Triestiner Verlag ein kleines Buch von Busoni, das niemand kennt und das vielen seine Vorhandenheit recht gegenwärtig beizubringen hätte, - wie es mir dieser Tage sich wunderbar unentbehrlich macht. 'Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst' nennt es sich (ein musikseitiges Gegenstück zu van de Veldes 'Amo') - eine Reihe Anmerkungen aus innerster Erfahrung und vollzähligster Überzeugung heraus, nur in Beethovens Briefen noch, scheint mir, gibt es solches Bewußtsein um Musik. 4)

From a study of Busoni's text it is a little difficult to see why Rilke should praise the book so enthusiastically; clearly, Busoni's strong personal influence upon Rilke must be taken into

1) Fabre d'Olivet, p. 4. 2) Ibid.

3) See above, Chapter V, p. 316. 4) Br. Kipp., I, pp. 263-4.

account here. It consists in the main of suavely florid generalizations about the privileged position of music among the arts, for example:

aber alle Künste, Mittel und Formen erzielen beständig das eine, nämlich die Abbildung der Natur und die Wiedergabe der menschlichen Empfindungen.

Architektur, Plastik, Dichtung und Malerei sind alte und reife Künste; ihre Begriffe sind gefestigt und ihre Ziele sicher geworden; sie haben durch Jahrtausende den Weg gefunden und beschreiben, wie ein Planet, regelmäßig ihren Kreis.

Ihnen gegenüber ist die Tonkunst das Kind, das zwar gehen gelernt hat, aber noch geführt werden muß. Es ist eine jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat.

1)

Busoni's main theme, however, is music's freedom; and, although freedom is not generally regarded as a Rilkean concept, this idea accords with Rilke's notes on Nietzsche:

So jung ist es, dieses Kind, eine strahlende Eigenschaft ist an ihm schon erkennbar, die es vor allen seinen älteren Gefährten auszeichnet. Und diese wundersame Eigenschaft wollen die Gesetzgeber nicht sehen, weil ihre Gesetze sonst über den Haufen geworfen würden. Das Kind - es schwebt! Es berührt nicht die Erde mit seinen Füßen. Es ist nicht der Schwere unterworfen. Es ist fast unkörperlich. Seine Materie ist durchsichtig. Es ist tönende Luft. Es ist fast die Natur selbst. Es ist frei. 2)

In this first part of the book, there are also a few passages which, if they did not radically alter Rilke's view of music, must have appealed to him and deepened his interest in the art. Thus

Busoni writes of the advantages of music over painting:

Die Musik kann sich erhellen, sich verdunkeln, sich verschieben und endlich verhauchen wie die Himmelserscheinung selbst, und der Instinkt bestimmt den schaffenden Musiker, diejenigen Töne zu verwenden, die in dem Innern des Menschen auf dieselbe Taste drücken und denselben Widerhall erwecken, wie die Vorgänge in der Natur. 3)

More important is his description of musical form by means of a

1) Busoni, pp. 6-7. 2) Busoni, p. 8.

3) Busoni, p. 9.

botanical analogy:

Jedes Motiv - so will es mir scheinen - enthält wie ein Samen seinen Trieb in sich. Verschiedene Pflanzensamen treiben verschiedene Pflanzenarten, an Form, Blättern, Blüten, Früchten, Wuchs und Farben voneinander abweichend. Selbst eine und dieselbe Pflanzengattung wächst an Ausdehnung, Gestalt und Kraft, in jedem Exemplar selbständig geartet. So liegt in jedem Motiv schon seine vollgereifte Form vorbestimmt; jedes einzelne muß sich anders entfalten, doch jedes folgt darin der Notwendigkeit der ewigen Harmonie. Diese Form bleibt unzerstörbar, doch niemals sich gleich. 1)

Commenting upon the problem of the validity of musical notation, that is, of the finality of the written score, Busoni stresses the ideal nature of musical time:

Denn das musikalische Kunstwerk steht, vor seinem Ertönen und nachdem es vorübergeklungen, ganz und unversehrt da. Es ist zugleich in und außer der Zeit, und sein Wesen ist es, das uns eine greifbare Vorstellung des sonst ungreifbaren Begriffes von der Idealität der Zeit geben kann. 2)

Unlike any of the other works on musical aesthetics mentioned above, the final part of Busoni's book becomes highly technical, certainly too technical to be intelligible to Rilke. (It discusses the problem of temperament and proposes Busoni's solution to it.) However, we know that Rilke spent some time with Busoni, and we have Benvenuto's word for it that they discussed the book. With his penchant for mathematics, Rilke should not have had too much difficulty in grasping Busoni's suggested musical system, which was to consist of a combination of semi-tones and third-tones - not quarter-tones, as Benvenuto imagined. The essence of the technical passages, incomprehensible to the layman, can be conveyed much more easily at the keyboard; very probably Busoni explained and illustrated his text to Rilke in this way during their meetings together in Berlin. Benvenuto writes on this point:

1) Busoni, pp. 13-14.

2) Busoni, p. 23.

Später fragte Rilke nach Busonis 'Neuer Ästhetik der Tonkunst', er interessierte sich besonders für die Klangmöglichkeiten eines erweiterten Tonsystems der Vierteltöne, man sprach lang über alte und neue Theorien, über die 'Brautwahl', über Busonis Opernpläne und den Text der 'Turandot'. 1)

From Busoni's point of view, the compromise of 'equal temperament' had prevented the art of composition from developing as it should; the composer was hindered by the limitations of the instruments for which he was forced to write:

Wohin wenden wir dann unseren Blick, nach welcher Richtung führt der nächste Schritt?
Ich meine, zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit. Dahin müssen alle Bemühungen zielen, daß ein neuer Anfang jungfräulich erstehe. 2)

Kassner would have scoffed at such an argument; but no doubt it interested Rilke, who was always on the look out for unexpected possibilities and beginnings. In all probability he had until this stage been ignorant of the practical application of temperament to the tuning of instruments and would regard Busoni's thesis - 'Und die Natur schuf eine unendliche Abstufung - unendlich! wer weiß es heute noch?'³⁾ - as something of a revelation. 'Denn seht', writes Busoni, 'die Millionen Weisen, die einst ertönen werden, sie sind seit Anfang vorhanden, bereit, schweben im Äther und mit ihnen andere Millionen, die niemals gehört werden'.⁴⁾

It probably also interested Rilke to read Busoni's description, in the final pages of the book, of an early electronic music machine, 'Dr. Thaddeus Cahills Dynaphone, an extraordinary electrical Invention for producing scientifically perfect music'⁵⁾ (1906). Busoni's enthusiasm and naive belief in the possibilities opened up by such a machine bring to mind Rilke's own enthusiasm for the

1) R. u. Benv., pp. 70-71.

3) Busoni, p. 37.

5) Busoni, p. 44.

2) Busoni, p. 35.

4) Busoni, p. 32.

gramophone and his schemes for converting natural serrulations into music by means of it, as he somewhat preciously expounds them in his essay Urgeräusch.

Two other eminent writers of the beginning of the century, one a philosopher, one a novelist, must also be mentioned here: Bergson and Proust. Strictly speaking, neither of them wrote on musical aesthetics, yet music plays a highly significant part in the works of both. Little is known of Rilke's knowledge of Bergson. It is unlikely that he - as Simenauer would have us believe - made any lengthy study of Bergson's writings. He does, however, mention Bergson's name now and then, particularly during the period 1912-14, the years of his own marked interest in musical aesthetics.¹⁾ More detailed evidence is available as far as Proust is concerned, and much of it is relevant to music. Rilke prided himself on being one of the first among German-speaking poets to discover and appreciate Proust. When the first two volumes of Proust's A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, appeared, Rilke, like everybody else, found the whole too long and sometimes tedious:

-
- 1) Rilke refers twice to Bergson in his letters to Lou Andreas-Salomé and once in his correspondence with Marie von Thurn und Taxis. Lou Andreas-Salomé was clearly responsible for introducing Rilke to the works of the French philosopher, for on 2nd December 1913 Rilke tells Lou, 'Ich ... behalte ... die zwei Bände Bergson, wenn Du sie nicht gerade brauchst' (Brw. L.A.S., p. 318), and on 9th June 1914 he comments, 'Ich lese langsam in Deinem Bergson und kann von Zeit zu Zeit folgen' (Brw. L.A.S., p. 336). To the Princess Marie he remarks with more enthusiasm, on 13th June 1914, 'Ich lese Bergson und freue mich, daß ich seitenlang mitkomme, es ist schon etwas in diesem Geiste, was wir alle brauchen können und worauf wir eigentlich ganz dringend vorbereitet sind' (Brw. T.T.H., p. 383). If Rilke kept Frau Salomé's books for the six months from December to June - and he presumably did - then he had plenty of time to study Bergson. However, according to Ernst Pfeiffer's note, the two volumes to which Rilke refers were Matière et mémoire and L'évolution créatrice - neither of which have any bearing upon music.

Proust, he said, went too far in his determination to leave nothing out, so that the facts, events, comments and memories in his novels have no more in common than the various objects of a collection, the only aim of which is to be complete.¹⁾ He was, however, excited by the passages on music. To the Princess Marie he writes on 21st January 1914:

Wichtig waren mir gegen Ausgang des 2. Theils die Seiten über die kleine musikalische Phrase in einer gewissen Sonate, Sie werden das auch gerne lesen, da Sie jetzt so viel in Musik wohnen und sich dort im Größten zuhause fühlen ... 2)

In a letter of 15th February of the same year he gives Benvenuta a more detailed account of his interest in the same passages from Proust:

Ferner finde ich den zweiten Teil, trotz guter Einfälle und vieler kleiner Entdeckungen, beinah langweilig, oft nur 'Roman', einer von denen, wie die Franzosen es nicht lassen können, sie, einmal von rechts, einmal von links, hervorzu- bringen. Nur die Stellen gegen Schluß über die Phrase in der Sonate und die erst da und dort, in unverbundenen Zwischen- räumen auf den zahllosen Tasten des Alles angeschlagene Musik - : nur diese Stellen gehören vielleicht zum Wichtigsten innerhalb der vielen, man kann wohl sagen, überfüllten Seiten. Und dann noch manches im dritten Teil. - Ich merke erst, daß ich vorne etwas angemerkt habe, das, so wie es dasteht, durchaus einseitig ist: auch, erinnere ich, sollte es nur den Mangel des Buches klar machen, seinen hundert Vorzügen gegenüber, die in Tönen und Halbtönen, unerschöpflich abgewandelt, vom bloß Amüsanten bis ins wahrhaft Bedeutende reichen, und die ich gleich so unbedingt einsah. 3)

Here is the most important of the passages towards the end of the second part of Du côté de chez Swann to which Rilke refers in the above two letters. Swann, at a musical soirée 'chez les Verdurin',

- 1) This comment by Rilke on Proust is quoted in a note to the Hattingberg correspondence: 'Il [Proust] ne néglige rien; ne rien préférer serait une qualité de l'artiste ... mais ici il n'y a lien commun entre les faits, les remarques, les souvenirs que ce qui relie entre eux les objets d'une collection: qu'elle soit, autant que possible, complète' (Brw. Benv., p. 154).
- 2) Brw. T.T.H., p. 348. 3) Brw. Benv., pp. 82-3.

listens to the 'petite phrase' from the sonata for violin and piano by Vinteuil, the phrase which he has come to regard as the 'national anthem' of his love for Odette:

C'est que la petite phrase au contraire, quelque opinion qu'elle pût avoir sur la brève durée de ces états de l'âme, y voyait quelque chose, non pas comme faisaient tous ces gens, de moins sérieux que la vie positive, mais au contraire de si supérieur à elle que seul il valait la peine d'être exprimé. Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible ... Mais depuis plus d'une année que ... l'amour de la musique était pour quelque temps au moins né en lui, Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres ... Quand après la soirée Verdurin, se faisant rejouer la petite phrase, il avait cherché à démêler comment à la façon d'un parfum, d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée frileuse; mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue, avant de connaître les Verdurin, à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate. Il savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et du néant ... Même quand il [Swann] ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme des notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons nous ne pouvons plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons par exemple, douter de la lumière de la lampe ... Peut-être est-ce le

néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.

Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre...

1)

This passage has been given in full, because every sentence in it is relevant to Rilke's ideas of music. From it can be extracted Proust's view of music as being more real than anything in the external world, which Proust refers to as 'la vie positive'. Music cannot be communicated through language and yet it is more rational and allows far finer distinctions than any intellectual discipline. Here Rilke would recall what Busoni had to say about music's 'unendliche Abstufung'.²⁾ In Proust Rilke found again the ideas of the 'Einheit' and 'Innigkeit' of music, which had impressed him in Nietzsche, Kassner and Fabre. 'La petite phrase' can be broken down into a few notes, yet it remains a 'mystérieuse entité', a 'foyer lumineuse, centre où tout aboutit', to use Fabre's words, or a 'selige Zahl', as Rilke had written to the Princess Marie after reading Fabre, 'die... aus unendlichen Vielfachen in die Einheit zurückfällt'; music is a part and parcel of 'notre domaine intérieure'. Both of these ideas find full expression in the following passage from an essay in Bergson's La Pensée et le Mouvant, a passage which, as F.C. Green has shown, most certainly influenced Proust. For Bergson, our 'inner life' is music; and, moreover,

1) Du côté de chez Swann, I, 2, pp. 180-4. 2) Busoni, p. 37.

music provides us with the best possible analogy of his famous 'durée réelle'. Like Busoni, Bergson believed that music illuminates the concept of time. A melody can be split up into notes in the same way as time can be artificially divided into seconds, but neither has any true meaning unless it is experienced as a vital entity:

Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle: n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change? Ce changement se suffit, il est la chose même. Et il a beau prendre du temps, il est indivisible: si la mélodie s'arrêtait plus tôt, ce ne serait plus la même masse sonore; c'en serait une autre, également indivisible. Sans doute nous avons une tendance à la diviser et à nous représenter, au lieu de la continuité ininterrompue de la mélodie, une juxtaposition de notes distinctes. Mais pourquoi? Parce que nous pensons à la série discontinue d'efforts que nous ferions pour recomposer approximativement le son entendu en chantant nous-mêmes, et aussi parce que notre perception auditive a pris l'habitude de s'imprégner d'images visuelles. Nous écoutons alors la mélodie à travers la vision qu'en aurait un chef d'orchestre regardant sa partition ... Nous pensons à un clavier sur lequel on joue, à l'archet qui va et vient, au musicien dont chacun donne sa partie à côté des autres. Faisons abstraction de ces images spatiales: il reste le changement pur, se suffisant à lui-même, nullement divisé, nullement attaché à une 'chose' qui change ...

Mais nulle part la substantialité du changement n'est aussi visible, aussi palpable, que dans le domaine de la vie intérieure ... Mais la vérité est qu'il y a ni un substratum rigide immuable ni des états distincts qui y passent comme des acteurs sur une scène. Il y a simplement la mélodie continue de notre vie intérieure - mélodie qui se poursuit et se poursuivra, indivisible, du commencement à la fin de notre existence consciente. Notre personnalité est cela même. 1)

He continues:

Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir - une impression aussi éloignée que possible de celle de la simultanéité - et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. Si nous la découpons en notes distinctes, en autant d' 'avant' et d' 'après' qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales ... 2)

1) Bergson, pp. 1382-4; La perception du changement (first published 1911). 2) Bergson, p. 1384.

When La Prisonnière was published some years later, Rilke was again deeply interested in Proust's ideas on music and its relation to the other arts. On 7th March 1924 he tells the Princess Marie:

Die Proust-Bände sind wieder von äußerster Wichtigkeit; die Musik im besonderen, die Kunst überhaupt führt ihn da zu letzten wunderbaren Vermuthungen, und nicht das Geringste daran ist die reine Vorsicht, mit der er Schritt für Schritt auf sie eingeht ... 1)

There are many important passages on music in La Prisonnière, the most striking of which is the long drawn out descriptive programme note to the imaginary septet by Vinteuil. Proust's literary feat in verbally creating an imaginary musical score brings to mind Thomas Mann's evocation of compositions by Adrian Leverkühn in Doktor Faustus. Basically, however, the ideas about music are the same as those from Du côté de chez Swann, but in La Prisonnière the psychological analysis digs far deeper. Charles probes into his ideas on music in a way in which Swann could not possibly do; the septet is infinitely more complex than the 'petite phrase' of the sonata.

After considering all of the above mentioned writings on musical aesthetics, it appears that Rilke was interested in theories of music from two intimately related points of view; firstly, in music and reality; secondly, in music and 'Ordnung'. The reasons behind his enthusiasm for Fabre and also for Proust become more obvious when his previous knowledge of Nietzsche's and Kassner's works is taken into account. Kassner's Moral der Musik is based on an idea of music similar to that of Nietzsche. Music is, to use Nietzsche's words, 'ewig unreal'.²⁾ The musician is 'grenzen- und

1) Brw. T.T.H., p. 794.

2) Nietzsche II, p. 843; Zur Gênéalogie der Moral.

maßlos', he is 'vom Ursprung an ohne Ordnung'.¹⁾ For Kassner and for Nietzsche music is, as it was for Kierkegaard, 'Verführung', 'Verführung' away from life, 'wohin doch?' as Nietzsche put it, 'ins Nichts? ... zum - Nihilismus'.²⁾ This idea of music was essential to the Wagner generation, although it is interesting to note that Kierkegaard found the daemonic element just as pronounced in Mozart's music as Nietzsche found it in Wagner's. To Nietzsche's ears, Mozart's music seemed all that was child-like and innocent. In this respect Nietzsche's words from Der Fall Wagner hold good for Kassner:

Wenn ich mit dieser Schrift den Satz aufrechterhalte, daß Wagner schädlich ist, so will ich nicht weniger aufrechterhalten, wem er trotzdem unentbehrlich ist - dem Philosophen. Sonst kann man vielleicht ohne Wagner auskommen: dem Philosophen aber steht es nicht frei, Wagners zu entraten. Er hat das schlechte Gewissen seiner Zeit zu sein - dazu muß er deren bestes Wissen haben. Aber wo fände er für das Labyrinth der modernen Seele einen eingeweihteren Führer, einen beredteren Seelenkündiger als Wagner? Durch Wagner redet die Modernität ihre intimste Sprache ... Ich verstehe es vollkommen, wenn heut ein Musiker sagt: 'ich hasse Wagner, aber ich halte keine andere Musik mehr aus'. Ich würde aber auch einen Philosophen verstehn, der erklärte: 'Wagner resümiert die Modernität. Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein ...' 3)

Rilke was no Wagnerian. Some years before discovering Fabre in 1913 he had, as was seen in the last chapter, turned away from the idea of music as a purely negative kind of 'Verführung'. He had himself, as has already been observed, all along felt a strong element of 'Ordnung' in it. Therefore he is tremendously excited to learn from Fabre that music was a 'durchaus lebensordnendes Element' in the ancient world; therefore he writes:

1) Die Moral der Musik, p. 131

2) Nietzsche II, p. 767; Zur Gênéalogie der Moral.

3) Nietzsche II, p. 904: Der Fall Wagner.

Musik war jedenfalls ... etwas namenlos Verantwortliches und Konservatives; hier ist die Stelle, wo manches zu erfahren wäre, was mit meinem Gefühl, Musik gegenüber, zu tun hat, ich meine, diesem äußerst unberechtigten rudimentären Gefühl eine Art nachträglichen Stammbaums lieferte ...' 1)

First Bettina's presentation of Beethoven and now Fabre d'Olivet's description of music have provided him with something to set against the view of music as a questionable and perverse art which he had met with in Nietzsche and, in a modified form, also in Kassner's Moral der Musik, if we may assume that he had by then already come across that work. The idea of music as 'Verführung' is now counter-balanced by that of music as 'Gesetz'; he needs both these contrasted ideas, in closest conjunction with one another. The issue for him is, how far 'music' - and with music, all art, especially poetry - may be not only seductively and delusively beautiful, but also at the same time 'true'. He had found Kassner declaring on this question: 'Alles ist wahr, insofern es symbolisch ist. Und du machst es dir wahr, indem du dir es symbolisch machst. So meint es der Künstler,'²⁾. But what he now finds in Fabre d'Olivet is still more congenial to him; this emerges from his words: 'Darum besticht es mich so, Fabre d'Olivet zu glauben, daß nicht allein das Hörbare in der Musik entscheidend sei, denn es kann etwas angenehm zu hören sein, ohne daß es wahr sei ...'.³⁾ Having had revealed to him 'die tiefste innerste Ursache, das vergrabene Sein' of music, he knows that music is 'true'. He has now reversed his definition of music, expressed in 1903, as 'das Gegenteil von Verwirklichung';⁴⁾ characteristically, however, he does not reject the idea of music

1) Brw. T.T.H., p. 235.

2) Die Moral der Musik, p. 73.

3) Brw. T.T.H., p. 236; quoted above in full, pp. 334-5.

4) Brw. L.A.S., p. 85; quoted above, Chapter V, pp. 246-7.

as 'Verführung'.

The discovery of Proust and his 'petite phrase' a year later excites him for the same reason. Swann's words 'Peut-être les perdrons-nous ... mais tant que nous vivons, nous ne pouvons plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel ...',¹⁾ hold the same premonition of certain bliss as do his own, 'daß, wenn man das einmal wüßte und verschwieg, das Gefühl, so nahe am Untrübbareren hinzuleben, nicht wieder ganz zu vergessen ... war'.²⁾ And in La Prisonnière Rilke found further 'proof' 'daß es wahr sei'. Charles had doubted the reality of art, but all such doubts are allayed by Vinteuil's septet.

II - General points of aesthetic theory involving music.

Kassner, of course, was aware of the difference between his own and Rilke's attitude towards 'music'. In 1951 he had written 'Rilke hatte keine wie immer geartete Beziehung zu dieser [der Musik Richard Wagners], war doch sein Naturell dem Richard Wagners diametral entgegengesetzt'.³⁾ And earlier, in 1926, Kassner had explained Rilke's theory of the unity of life and death by calling the reader's attention to Rilke's strongly developed spatial imagination, his pronounced 'feeling for space', which he in turn derived from the young Rilke's love for mathematics, particularly geometry. Here he connects Rilke's idea of music with the word 'Ordnung':

Mit der Statuierung der Raumwelt hängt bei Rilke auch dessen Beziehung zur Musik zusammen. Er nennt Musik in einem Gedicht: 'Du uns entwachsener Herzraum' ... Nach dem vorhin gesagten wird man mich wohl verstehen, wenn ich jetzt sage,

1) Du côté de chez Swann, p. 182; quoted above in full, pp. 346-7.

2) See p. 351, note 3). 3) Brw. T.T.H., p. xvii.

daß auch Rilkes Musik räumlich war, die Musik seines Orpheus der Sonette: Ordnung heißt das, Ordnung innerhalb des Raumes, Gestalt gewordener Zwischenraum, genau dies. Seine Musik ist gleichsam der Zwischenraum im Raum, und ist da, damit 'der Widerspruch rein' sei. 1)

Or, one might add, 'damit die Verführung gesetzmäßig sei'. The word 'Ordnung' which Kassner here employs was a favourite word of Rilke himself. He tended to see the whole of existence as something originally chaotic, in which, however, a certain will to order is constantly at work, and to regard art as the supreme manifestation of this universal, immanent will to order. As a private human being he was always striving to impose order on the chaos of his own inner and outer existence. But above all he felt that it was his mission as a poet to bring a higher and more satisfying order into the chaos of existence. Thus he speaks of 'jenes Ordnende, das unter den Kräften des Künstlerischen die unaufhaltsamste ist'.²⁾

In this context it is easier to understand how the principle of order comes from about 1912 to be symbolized almost exclusively by 'music' in Rilke's writings. This process represents something like a reversion to the symbolical conception of music expressed already in the poem Ich bin bei euch ... of 28th October 1900: 'Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche ...'.³⁾ As has been seen in Chapter Five, this conception had indeed fallen into abeyance as Rilke had from that year onward, largely under the influence of Nietzsche, come to see music more and more as symbolizing the principle of chaos. He had during the ensuing years favoured other phenomena and concepts for the symbolizing of the principle of

1) Buch der Erinnerung, pp. 309-10.

2) Brw. L.A.S., p. 449. See E.C. Mason, Rilke's Experience of Inspiration and his Conception of 'Ordnen'.

3) S.W., III, p. 705.

order, particularly architectural, plastic, spatial, geometrical and mathematical phenomena and concepts. But from 1907 onward he does occasionally once more employ musical metaphors and similes for the principle of order. Thus he writes on 24th October 1907 to Clara Rilke with reference to Cézanne's use of colour:

Raum und Spiegelraum sind durch diesen doppelten Anschlag endgültig bezeichnet und gleichsam musikalisch unterschieden, und das Bild enthält sie, wie ein Korb Früchte und Blätter enthält. 1)

Similarly on 21st October 1908 in a letter to Rodin:

Et comme tous ces êtres se précisent infiniment dans un instant d'éternité et se tiennent dans un équilibre céleste entre les musiques et la géométrie (dirait-on) où il y avait encore (car ces espaces sont immenses) un chaos à rythmer. 2)

One musical form in which the principle of order manifests itself specially clearly, the fugue, made a strong appeal to Rilke's imagination. On 28th April 1912 he wrote to Marie von Thurn und Taxis:

Was ist eine Fuge, musikalisch? Im Leben giebt es solche Zusammenhänge von ähnlicher Bauart, wo eines in's andere reicht, sich trägt, bezieht, treibt und dabei im Ganzen fühlbar wird, - ist das eine 'Fuge'? Ich ahne etwas voraus, von ferne, was so werden könnte. 3)

Three years later he reverted to the image of the fugue, when he described Tolstoi's attitude to death as 'eine Fuge von Angst gleichsam'. 4)

It is also to be noted that one of the most important terms used by Rilke in his later years, 'Bezug', unmistakably embodies concepts which he had previously arrived at through music and expressed in specifically musical terms.

1) Br. C., I, p. 222. 2) Lettres à Rodin, p. 107.

3) Brw. T.T.H., p. 160.

4) Br. C., II, p. 58; 8th Nov. 1915 to Lotte Hepner.

It is clear that the 'Ordnung' Rilke found in music was the same 'Ordnung' that he pursued in life and strived to create in verse. That is, when he speaks in 1900 of 'Beziehungen, die sich tausendfach innerhalb kleinerer Maße zusammenstellen',¹⁾ or when he writes, in 1921, 'wie ... reicht man doch fürs ganze Dasein mit ein paar ... Erlebnissen aus',²⁾ musical structure comes naturally to mind. In spite of his own remarks about the strain on his eyes and his desire to develop his faculty of hearing, there is no vital and dramatic turning-point between Rilke's interest in the visual arts and his subsequent interest in music. In concerning himself with music he was on the look out for that which he had already found in countless works by Cézanne and Rodin, namely 'Ordnung', though for 'Ordnung' more ethereally manifested.

Turning to Rilke's appreciation of landscape, one finds that he frequently uses musical terms to illustrate its 'Ordnung' - as has already been mentioned above in the chapter dealing with musical imagery. Thus, the first version of the poem Abend in Schonen (1904) includes a line which refers to clouds as 'einsam und rhythmisch steigend gleich Gesängen';³⁾ and in 1906 Rilke had spoken of 'dieses Menuett des Raumes'⁴⁾ when describing a castle in France. It is clearly the formal arrangement of parts that Rilke was thinking of when he remarked to J.R. von Salis that the Valais reminded him of the last movement of a Beethoven symphony. This, surely, is what he meant by calling music 'hörbare Landschaft'⁵⁾ in 1918; one might equally well say that he loved the Valais as

1) T.F., p. 295; 21st Sept. 1900.

2) Br. C., II, p. 273; 2nd Dec. 1921.

3) S.W., III, p. 469.

4) Br. A., III, p. 25; also quoted above, Chapter IV, p. 178.

5) S.W., II, p. 111.

'visible music'. That Paris had the same significance for him emerges from a letter of 13th February 1912, in which the actual word 'music' does not occur, though one feels that it should do so. Written shortly before Rilke left for Spain, this passage helps considerably to explain his interest in Fabre d'Olivet's exposition of 'das Gesetz' in music: the power of 'Verführung' which he knew so well had always to be balanced by some kind of 'Gesetz' - in this case the personality of Rodin:

Auch seh ich jetzt wohl ein, daß ich mir seine vollzählige Multiplizität [die Multiplizität von Paris], in der sich gegenseitig alles so weit aufzuheben scheint, daß nur ein Schwingen und Schweben davon, ineinander tönend, in der Luft bleibt, gleichsam wie eine Verführung zu etwas im Moment schon nicht mehr Vorhandenem, daß ich mir diese aus Vollzähligkeit unzugängliche Multiplizität, diesen summenden Schwarm, nirgends hätte zuwenden können, wenn ich ihn nicht erst über Rodin ganz vergessen hätte ... er brachte es [das Wesen von Paris], teilweise gezähmt, dicht an mich heran und indem ich seinem Paris sanft über die Mähne fahren durfte, erwuchs mir allmählich ein Vorgefühl davon, welche Art Wildheit und Gefahr, welchen Anspruch ich von dem meinen zu erwarten hätte ... fast jeden Tag kam etwas dazu, das Drückende, wenn es überhand nahm, glitt durch die eigene Schwere ab und erzeugte dabei ... eine gewisse elastische Bewegung, die ... obwohl sie nichts hervorbrachte, doch alles Mögliche ... versprach. Wen aber dort solche Fügungen nicht erwarten, der dürfte sich ... an Paris nicht unnütz Mühe geben, denn ohne mehr als Beistand, ohne das Wunder, ists nicht zu leisten; höchstens ist ihm mit Geschicklichkeit und List nach rechts oder links auszuweichen, was ja auch die meisten tun. 1)

In other words, this passage casts a different light on the much discussed influence of Rodin on Rilke. It also clarifies Rilke's words to the Princess, 'Durch sie [Frau von Hattingberg] kann ich mich an der Musik entwickeln und aufrichten wie einst an Rodin's Skulptur':²⁾ the passage makes just as good sense if we read 'music' for 'Paris' and 'Benvenuta' for 'Rodin'. In other words, it is

1) Br. C., I, pp. 365-6.

2) Brw. T.T.H., p. 369; 12th March 1914.

immaterial whether the teacher is Rodin or Benvenuto, whether the lesson is sculpture or music, Rilke's originality, to use Kassner's words once again, lies 'mehr in der hohen Ordnung als im Gegenstand'.

One further metaphorical use of a musical term in an important letter written two months before Rilke's death hints at the debt Rilke's late verse owed to music. One feels - wrongly, perhaps - that the drawings of one Sophy Giauque, which Rilke discusses here, were unlikely to have been of any particular merit; yet they provided Rilke with an occasion to communicate his idea of the work of art. He writes on 25th November 1925:

ce qui confère à vos petites images cette force ... n'est-ce point votre puissance d'avoir pu placer ces détails dans un espace tout intérieur et imaginaire sans faire aucun emprunt auprès de l'espace réel qu'imitent toutes les peintures (et d'ailleurs aussi tous les poèmes) incapables à se créer cet espace transposé, profond et intrinsèque ... C'est là une des grandes questions de l'Art, de tous les arts (combien, par exemple, ça fait souffrir de voir parfois intercalé entre les tons d'une oeuvre musicale un morceau de silence véritable, de silence profane, un vide trop 'vrai', comme le vide d'un tiroir ou d'un porte-monnaie ...) Et dans la poésie: combien d'espace réel partout, entre les mots, entre les strophes, tout autour d'un poème ... 1)

Later in the same letter he sums up:

Mais dans les images que j'ai nommées là-haut, quel accord, quelle pénétration, quelle équation de tous les moyens employés: quel chant!

The way in which Rilke interprets two further experiences of music shows that it was for him first and foremost a symbol of artistic 'Ordnung' rather than, as Gerhart Mayer would have it, 'ein Vorbild für die Gestaltwerdung des Menschen'.²⁾ During that immensely productive stay at Duino in 1912 Rilke also wrote an essay entitled Über den Dichter. In it he recalls a musical experience of the previous year, the song of a boatman on the river

1) Br. C., II, pp. 489-90. 2) Rilke und Kassner, p. 114.

Nile:

Ein Mal, in einem schönen Gleichnis, ward mir das Verhältnis des Dichters im Bestehenden, sein 'Sinn' vorgehalten. Das war auf der großen Segelbarke, mit der wir von der Insel Philae ... hinüberführen. Es ging zuerst den Strom hinauf, die Ruderer mußten sich Mühe geben ... Das Rudern war nun so gewaltig, daß die Knaben ... sich jedesmal im Ausholen ganz von den Sitzen abhoben ... Dabei stießen sie eine Art Zählung aus, um im Takt zu bleiben, aber immer wieder nahm ihre Leistung sie so in Anspruch, daß keine Stimme übrig blieb; manchmal mußte so eine Pause einfach überstanden werden, zuweilen aber fügte es sich so, daß ein nicht abzusehender Eingriff ... ihnen dann nicht nur rhythmisch zu Hülfe kam, sondern auch ... die Kräfte in ihnen gleichsam umwandte, so daß sie, erleichtert, neue, noch unverminderte Stellen Kraft in Gebrauch nahmen ...

Da kann ich ihn nun nicht länger verschweigen, den Mann, der gegen den rechten Rand zu vorne auf unserer Barke saß. Ich meinte schließlich, es vorzufühlen, wenn sein Gesang bevorstand, aber ich kann mich geirrt haben. Er sang auf einmal auf, in durchaus unregelmäßigen Abständen und keineswegs immer, wenn die Erschöpfung um sich griff, im Gegenteil, es geschah mehr als ein Mal, daß sein Lied alle tüchtig fand oder geradezu übermütig, aber es war auch dann im Recht; es paßte auch dann. Ich weiß nicht, wie weit sich ihm die Verfassung unserer Mannschaft mitteilte, das alles war hinter ihm ... Was auf ihn Einfluß zu haben schien, war die reine Bewegung, die in seinem Gefühl mit der offenen Ferne zusammentraf ... In ihm kam der Antrieb unseres Fahrzeugs und die Gewalt dessen, was uns entgegen- ging, fortwährend zum Ausgleich, - von Zeit zu Zeit sammelte sich ein Überschuß: dann sang er. Das Schiff bewältigte den Widerstand; er aber, der Zauberer, verwandelte Das, was nicht zu bewältigen war, in eine Folge langer schwebender Töne, die weder hierhin noch dorthin gehörten, und die jeder für sich in Anspruch nahm. Während seine Umgebung sich immer wieder mit dem greifbaren Nächsten einließ und es überwand, unterhielt seine Stimme die Beziehung zum Weitesten, knüpfte uns daran an, bis es uns zog. 1)

That every phrase here is extremely relevant to Rilke's conception of the task of the poet need scarcely be stressed. 'Ich weiß nicht, wie weit sich ihm die Verfassung unserer Mannschaft mitteilte, das alles war hinter ihm, er sah selten zurück' - the chief concern of such a poet cannot be 'eine Höhersteigerung des Menschen'. As far, however, as Rilke's interest in music is concerned, it may be noted that it is not the melody of the song which impresses upon him

1) S.W., VI, pp. 1032-35.

the meaning of the poet's task; nor is it its rhythm, in the narrow sense of a systematic grouping of notes according to their duration. It is something wider and more general, to designate which the only available word is 'form', form in the sense in which Clive Bell used it when writing of Proust's A la recherche du temps perdu:

the supreme masterpieces derive their splendour, their supernatural power, not from flashes of insight, nor yet from characterization, nor from an understanding of the human heart even, but from form - I use the word in its richest sense, I mean the thing that artists create, their expression. Whether you call it 'significant form' or something else, the supreme quality in art is formal; it has to do with order, sequence, movement and shape. 1)

The task of the poet, symbolized by the boatman's song, is to produce 'reine Bewegung', to create a 'Beziehung zum Weitesten', a perfect balance between 'das greifbare Nächste' and 'die offene Ferne'. This 'Ordnung', like that which Rilke found in Paris and in the Valais, is an 'Ausgleich', cancelling out the conflict between life and death: the tones of the singer belong 'weder hierhin noch dorthin'. Here, of course, one thinks of Rilke's Orpheus.

In interpreting the prose piece Erlebnis for his friends, Rilke mentions another experience of music which took place a year later than that which inspired Über den Dichter; again he connects balanced form with music, this time actually using the image of scales. Erlebnis endeavours to describe a mystical experience at Duino in 1912, an experience that is 'im hiesigen Sinne inhaltslos'; leaning against a tree, Rilke feels himself to be simultaneously in this world and in the next. He has penetrated through to 'die

1) Clive Bell, Proust, quoted by S.K. Langer, Feeling and Form, p. 299.

andre Seite der Natur' - just as Fabre had showed him how to penetrate through to 'die andre Seite der Musik'; in 1919 he explains in a letter:

Der an den Baum Gelehnte wurde gewissermaßen zur lauter aus-sagenden Waage-Zunge zwischen den beiden Waagschalen von Leben und Tod - ein Bild, das ich nicht gebrauchen kann, ohne mich zu erinnern, wie einmal Romain Rolland mir ein kleines Fragment (wie er versicherte): antikischer Musik vorspielte, das nichts anderes als eine Grabschrift in Noten war ... [ich] erschrak fast vor Glück, als er mir gestand, es handle sich um ein Epitaphium gefunden auf einer Stele des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. 1)

In a letter of 23rd January 1919 to Caroline Schenk von Stauffenberg, he describes the same incident:

alle diese Stücke ... enthalten Annäherungen an die Grenz-empfindungen des Daseins und streben alle jenem ahnbaren Ausgleich zu, den ich am Unvergleichlichsten einmal in einem Fragment antiker Musik dargestellt gefunden habe. Romain Rolland, der es mir vorspielte, hatte es in einer gregorianischen Messe entdeckt. Da ich es vernahm und wiedervernahm, hatte ich den Eindruck zweier Waagschalen, die, leise ausschwebend, gegen einander zur Ruhe kamen. Ich schilderte Rolland meine Empfindung und da erst gestand er mir, daß es sich um eine antike Grabschrift, eine Grabschrift in Noten, handle: für die das dann allerdings die ergreifendste Bestätigung war, daß sie unter solchem Gleichnis konnte aufgenommen und verstanden werden. 2)

That the idea of 'Ordnen' as the best designation in Rilke's mind of the poet's task preceded his encounters, literary and practical, with music, cannot be denied. So, too, when he wrote in 1900, 'Musik, Musik, Ordnerin der Geräusche ...', he was thinking of music as only one of many ordering forces. Silence, life, the poet, God, night - they all create order:

Nacht, stille Nacht, in die verwoben sind
ganz weiße Dinge, rote, bunte Dinge,
verstreute Farben, die erhoben sind
zu einem Dunkel einer Stille, - bringe
doch mich auch in Beziehung zu dem vielen ... 3)

-
- 1) Br. C., II, p. 119; 14th Jan. 1919 to Adelheid von der Marwitz.
2) Br. C., II, p. 122.
3) S.W., III, p. 723; Gebet, 13th Dec. 1900.

Rilke could and did express all the ideas of the poem Ich bin bei euch without having recourse to music at all. In other words, 'die Ordnerin der Geräusche' is 'music' only in the same sense in which the God of the Stunden-Buch is 'God'.

In the late years, however, music is the supreme symbol for the principle of order and ordering, especially as it manifests itself in the experience and work of the poet. Yet this does not exhaust Rilke's relationship with music as a symbol. His 'Ordnung' - in Kassner's opinion 'die einzige Ordnung derer, die vom Ursprung an ohne Ordnung sind' - is his reality, the 'tiefste innere Ursache', the 'vergrabenes Sein' of which he speaks in his letter on Fabre. That is to say: for Rilke music is also a symbol of the reality of non-representational art, as it was, above all, for Proust. The theme 'art and reality' is central both to Proust's A la recherche du temps perdu and to Rilke's Erlebnis. The state of consciousness which Rilke, leaning against his tree or listening to bird-song, strives to depict in Erlebnis, bears a certain resemblance to that evoked by Proust's narrator in tasting his celebrated 'madeleine' or gazing at the steeples of Martinville. These states are metaphysical only in so far as they are irrational, abstract only in so far as they are ineffable; they pursue a reality that is essentially non-intellectual; and it is no coincidence that they turn to music in doing so. Thus Swann, in the second part of Proust's Du côté de chez Swann, needs music in order to enter into contact with a world 'qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens'.¹⁾ He

1) Du côté de chez Swann, p. 33.

feels himself transformed into 'une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe':¹⁾

Et comme dans la petite phrase il cherchait cependant un sens où son intelligence ne pouvait descendre, quelle étrange ivresse il avait à dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son. 2)

It may be remarked in passing that this passage, with its references to the unicorn and to the intensity of concentration made possible by the sense of hearing, clearly influenced Rilke. Listening on another occasion to his 'petite phrase', Swann observes:

La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connu à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. 3)

In La Prisonnière, which, as we have seen, Rilke also read with much interest, Proust expresses this non-intellectual quality of music still more explicitly:

Un tel accent, cet accent de Vinteuil, est séparé de l'accent des autres musiciens par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux personnes ... par la différence même qu'il y a entre la pensée de ces autres musiciens et les éternelles investigations de Vinteuil, la question qu'il se posait sous tant de formes, son habituelle spéculation, mais aussi débarrassé des formes analytiques du raisonnement que si elle s'exerçait dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais sans plus traduire en langage humain que ne le peuvent les esprits désincarnés quand, évoqués par un médium, celui-ci les interroge sur les secrets de la mort. 4)

The clearest exposition of all, however, occurs towards the end of the book. Proust's narrator listens once more to the 'little phrase':

1) Du côté de chez Swann, p. 33. 2) Ibid.
 3) Du côté de chez Swann, p. 184.
 4) La Prisonnière, II, p. 72.

Par exemple, cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous formes d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en en rendant compte l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique, où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps et que, quand nous disons: 'Quel beau temps! quel beau soleil!', nous ne faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des vibrations toutes différentes. Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de constater ... 1)

It is, I think, for the same reason that Rilke finds in music the best symbol of 'das Verhältnis des Dichters im Bestehenden, sein "Sinn"'. And it is for the same reason that he turns to music in order to 'explain' Erlebnis to his friends. So, too, he cannot complete the actual text of Erlebnis I without including - insignificantly enough - a musical parallel:

Sich sagend von Zeit zu Zeit, daß dies nicht bleiben könne, fürchtete er gleichwohl nicht das Aufhören des außerordentlichen Zustands, als ob von ihm, ähnlich wie von Musik, nur ein unendlich gesetzmäßiger Ausgang zu erwarten sei. 2)

In other words, in campaigning for the reality of art, Proust and Rilke - like Bergson - point to a reality which is based, not upon human thought, the instrument of which is language, but upon intuitions, feelings, the processes of life itself, which can only be expressed through art. In Le rire (1900) Bergson states that the object of art is to reveal reality to us, to enable us to see 'les choses mêmes' not merely their labels, to go beyond the limits imposed by language. If we could enter into direct contact with reality, art, he believes, would be useless - or rather we should all be artists. In the following passage Bergson uses the word

1) La Prisonnière, II, p. 231. 2) S.W., VI, p. 1039.

'music' to describe the activity of the artist:

D'autres creuseront plus profondément encore. Sous ces joies et ces tristesses qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances. En dégageant, en accentuant cette musique, ils l'imposeront à notre attention; ils feront que nous nous y insérerons involontairement nous-mêmes, comme des passants qui entrent dans une danse. Et par là ils nous amèneront à ébranler aussi, tout au fond de nous, quelque chose qui attendait le moment de vibrer. - Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. 1)

Rilke's 'Ordnung' is far removed from that of the philosopher or scientist - or, one might add, of the logician. His Erlebnis is 'im hiesigen Sinne inhaltslos', not because nothing happens in a mystical or metaphysical sense, but because nothing happens which language is fit to convey.

Proust's description of 'la petite phrase' as 'aussi débarrassée des formes analytiques du raisonnement que si elle s'exerçait dans le monde des anges ...' helps us to understand why Rilke in Erlebnis I feels himself 'genau wie ein Revenant'. It can also add something to our understanding of a phrase used by Rilke in a letter of 2nd November 1912 to Marie von Thurn und Taxis: 'Sprache der Engel'.²⁾ In Das Problem der Sprache beim späten Rilke, F.W. Wodtke takes this phrase to characterize the fourth and highest stage of language distinguished by Rilke: the 'Sprache der Engel' is 'eine absolute, idealische Sprache der Transzendenz', and music as a 'Sprache wo Sprachen enden' is 'eine das Wort übersteigende Ausdrucksform'.³⁾

1) Bergson, p. 462.

2) Brw. T.T.H., p. 218.

3) Wodtke, p. 99.

But does Rilke not mean by 'Sprache der Engel' simply a language that is not inhibited by the conventional limits of language, a language in which form is not made inferior to content, feeling to thought and the evocative to logic - as it is, for example, by Else Buddeberg in her interpretation of Rilke's poetry? And by addressing music as 'Du Sprache, wo Sprachen enden' does he not mean simply that music is such a language? Certainly Rilke prized music as 'eine Annäherung an das Unsägliche'; certainly it represented to him a kind of language, able to make articulate states of mind inexpressible by words. But this does not mean that Rilke, as Wodtke thinks, necessarily believed music to transcend feelings and language; nor does it mean that he ever regarded music as the highest form of artistic expression. Surely Rilke's 'Sprachkritik', which Wodtke analyses so minutely, is not so much a criticism of language itself as a protest against such basic assumptions as those challenged by Susanne Langer in Philosophy in a New Key:

1. That language is the only means of articulating thought, and
2. That everything which is not speakable thought, is feeling.

1)

Examining music and its import, in Feeling and Form, she declares that there is no essential polarity between the two principles of feeling and form, as so many philosophers and aestheticians have maintained - the most famous example being Nietzsche with his classification of all works of art, in Die Geburt der Tragödie, as either Dionysian or Apollonian. Of music she writes: 'The tonal structures we call 'music' bear a close logical similarity to the

1) S.K. Langer, p. 86.

forms of human feeling ... Music is a tonal analogue of emotive life'.¹⁾ Rilke would seem to have had a similar idea of music in mind when he wrote in 1918: 'O du der Gefühle / Wandlung in was? - : in hörbare Landschaft'.

The point of Mrs. Langer's investigations into the nature of music is that she believes it possible to generalize her conclusions into a whole philosophy of art; music, she states, does nothing which all the other arts do not do.²⁾ Similarly Rilke, as has been remarked upon in this chapter and in the previous one, always saw music as a symbol for art in general, as 'jene erste dunkle Ursache der Kunst'.³⁾ It has, for example, been noted above that he disagreed with such statements by Nietzsche as, 'die Weltsymbolik der Musik ist ebendeshalb mit der Sprache auf keine Weise beizukommen'. That is to say, he criticized Nietzsche for asserting that music could do something which poetry alone could not. There is clearly no question for Rilke of music's being a 'higher' form of art than poetry. On this point Mrs. Langer writes:

This does not mean, however, that music achieves the aim of artistic expression more fully than other arts. An ideal condition is its asset, not a supreme attainment, and it is this condition for which the other arts must strive, whereas music finds it fulfilled from the first stage in which it may be called an art at all. Its artistic mission is more visible because it is not obscured by meanings belonging to the represented object rather than to the form that is made in its image. But the artistic import of a musical composition is not therefore greater or more perfectly formulated than that of a picture, a poem, or any other work that approaches perfection as closely after its kind. 4)

That Rilke, at the time of his 'Sprachkrise', contrasts his own silence with the 'song' of a plant (in the poem Ausgesetzt auf den

1) S.K. Langer, p. 27.

2) See also quotation from Bergson's Le rire, p. 364.

3) S.W., VI, p. 1176. 4) Philosophy in a New Key, p. 257.

Bergen des Herzens, which Wodtke discusses in his article) does not mean that he prized music over poetry. It means simply that he did not believe that his own verse had reached such an intensity of pitch that he could call it 'song'.

In his book, The Proustian Vision, an American critic, Milton Hindus, treats Proust's attitude to music in the same way as Wodtke does Rilke's: he states confidently that Proust 'unmistakably' places music 'at the apex of his hierarchy of the various arts'.¹⁾ Proust certainly had a far greater love of music and a far deeper knowledge of it than Rilke did; but he too, as far as can be judged from A la recherche du temps perdu, is interested chiefly in the underlying principles which music has in common with all the other arts. Thus Proust's narrator, whom F.C. Green conveniently refers to as Marcel, finds in music the promise and the proof that art is 'real'; but this does not mean that Marcel must despair, because he is not himself a musician, of ever penetrating what F.C. Green calls 'the veil interposed by language between consciousness and reality'.²⁾ The whole point of 'ces phrases de Vinteuil' is that they seem to express in music exactly the same sensations and states both of mind and of spirit as Marcel had expressed in writing about the 'madeleine' and the Martinville steeples.

To sum up: it can now be seen why Fabre and Proust were so important to Rilke. Both Nietzsche and Kassner, Nietzsche in spite of his brief honeymoon with Wagner's 'Wort-Ton-Drama', Kassner in spite of what E.C. Mason refers to as his 'Heiligsprechung des Genies',³⁾ in Die Moral der Musik, do in the long run ban art

1) Hindus, pp. 40-1.

2) F.C. Green, The Mind of Proust, p. 329.

3) Lebenshaltung und Symbolik bei R.M. Rilke, p. xxiii.

'ins Reich der Lüge',¹⁾ to use Nietzsche's own words. Nietzsche's phrase 'Nur Narr, nur Dichter' did not accord with Rilke's idea of the poet's status. Even if he did shortly before the war desire to become a doctor, asking 'Kann Kunst Wunden heilen?',²⁾ his more permanent feelings on the relationship between art and reality are better expressed in a conversation of these years reported by Adolf von Hatzfeld:

Immer wieder kam Rilke im Gespräch darauf zurück, der Wert eines Künstlerlebens sei nur durch das Werk bedingt, das diesem Leben entwachse. Oft habe ich ihm entgegnet, nicht die Kunst, sondern das Leben sei das Kriterium der Wahrheit. Er aber wehrte einen solchen Standpunkt, ja sogar die Empfindung eines solchen Standpunkts von sich ab, er drängte ihn heftig von sich fort, denn er fühlte, daß er ihn in seiner Existenzmöglichkeit gefährdete, und dieses Abwehren mit beiden Händen war die einzige Äußerung einer Lebensaktivität, die ich je an ihm gesehen habe. 3)

Fabre's description of music in the ancient world supported Rilke's belief in the reality of art; Proust's ideas on music supported his own conviction that the reality created by literature was totally different from that which is normally conveyed by language, and that it is therefore not less, but more, 'real'. That is to say, the virtual experience is no less 'real' than the actual, just as in Mrs. Langer's words,

The fact that physical analysis does not rest in a final establishment of irreducible 'qualities' does not refute the belief that there are red, blue, and green things, wet or oily or dry substances, fragrant flowers and shiny surfaces in the real world. These concepts of the 'material mode' are not approximations to 'physical' notions at all. 4)

Through her examination of music, Mrs. Langer concludes that this confusion of the functions of art and what she calls 'discourse' is

-
- 1) Nietzsche I, p. 15: Die Geburt der Tragödie.
 - 2) K.K., p. 245.
 - 3) Neue Rundschau 44, 1933; pp. 819-20.
 - 4) Philosophy in a New Key, p. 91.

responsible for the twofold conflict in literary criticism between form and content on the one hand, and between Art and Life on the other. These conflicts she regards as 'pseudo-problems', 'conceptual muddles':

a work of art is a structure whose interrelated elements are often qualities, or properties of qualities such as their degree of intensity ... to speak of them as 'content', from which the form could be abstracted logically, is nonsense. 1)

Of the second conflict she writes:

The natural result of the confusion between discourse and creation is a parallel confusion between actual and virtual experiences. The problem of 'Art and Life', which is only of secondary importance for the other arts, becomes a central issue in literary criticism ... 2)

From his early years Rilke had always believed form and not content to be the business of art. A quotation from his 'Festspielszene', Zur Einweihung der Kunsthalle of 1902, shows this very clearly; to the question, 'Was war der Inhalt?', 'der Künstler' replies:

Nein. - Der Inhalt war ...
 ... Es war kein Inhalt ... Inhalt war das nicht.
 So ist wohl ein geliebtes Angesicht
 von Dingen voll, die man nicht nennen kann.
 Was ist der Inhalt eines Frühlingstages,
 was ist der Inhalt einer Nacht am Meer?
 Was ist der Inhalt eines Abschieds ...? sag es: -
 Und voll wovon ist eine Wiederkehr?
 Kannst du den Inhalt eines Lebens sehn?

 Inhalt ist nirgends, - Fülle überall!

 Die Kunst ist über jeden Inhalt groß.
 Er gilt nicht mehr, sobald sie ihn ergreift
 und ihn verwandelt ... 3)

The problem of Art and Life certainly troubled Rilke more than any mere 'conceptual muddle' would do. But it has already been

1) Feeling and Form, p. 51. 2) Feeling and Form, p. 234.
 3) S.W., III, p. 407.

suggested that he had hoped to reconcile his Art and his Life - through music; and, without attempting in any way to belittle the great impact of this problem, whether it is a genuine one or not, upon his poetry, it is, I think, clear that he often felt it should not trouble him, and that he tended to be not a little resentful when it did. Perhaps one might go so far as to say that Rilke pursued the 'Ordnung' of music because it ignored these two 'misconceptions' which inevitably afflict literature.

The real connection between Rilke's poetry and his interest in music lies not in sound but in form, or structure, in the basic sense of 'Ordnung' discussed above. Actual parallels between his verse and musical form have frequently been suggested: the Elegies have been referred to as 'symphonies', and so on. Such analogies are seldom particularly helpful and, if pressed too far, tend to lead to suggestions like that which is proposed by Milton Hindus:

Remembrance of Things Past is in the literature of the world what The Ring is in the world of music - that is to say, a masterpiece of such imposing scope that size alone would be sufficient to guarantee it a permanent regard as one of the wonders of the human mind. 1)

It has already been noted above that music during the early years seemed to Rilke an art that was concerned purely with sound, in which formal or structural elements were more or less negligible. This was the way in which Nietzsche and, to a lesser extent, Kassner thought of music. Most of Rilke's critics, too, have taken a similar attitude to it. But he gradually reversed his ideas on music, until he came to see its formal aspects as the most important. The interpretation - particularly popular amongst early critics - of a development in Rilke's verse from East to West,

1) Hindus, p. 45.

as it were, from a dark Slav 'musicality' to a Gallic clarity of vision, is most misleading. Since the day when Schiller had hailed Klopstock as 'der musikalische Dichter' and Carlyle had declaimed, 'poetry, then, we shall call musical thought', no literary critic has been able to resist speaking of the 'music of poetry', indicating by these words the melodious qualities of verse alone. But the common ground between these two disparate arts is to be found in form, not in melody; for the 'melody' of verse has nothing to do with the melody of music. Although Rilke did use musical terms on occasion to describe 'musical' verse,¹⁾ he was himself from an early age well aware of this essential difference. In an article written in 1899, Konsonanzen und Dissonanzen, Gedichte eines ungarischen Musikers, he asserts emphatically:

Mit Gustav Falke (der bekanntlich Musiklehrer ist) sprach ich einmal davon, ob seinen musikalischen Fähigkeiten und Kenntnissen nicht ein Teil jenes reichen Klanges zu danken sei, der in seinen Liedern lebt. Die Frage blieb damals unentschieden.

Die 'Konsonanzen und Dissonanzen' eines ungarischen Musikers sind eine Antwort. Und zwar in dem Sinne, daß der lyrische Klang nichts zu tun hat mit der Melodie in der Musik. Seine Gesetze sind andere (unwillkürliche und niegeschriebene) und seine Wirkungen sind von denen einer Sonate oder Symphonie verschieden. 2)

Liberal sprinklings of musical terms or compounds such as 'word-music' in literary criticism have tended to blind critics to the possibility of any other affinity between the two arts. In this way Hans Egon Holthusen comes to a conclusion about the 'musicality' of Rilke's verse that is in some respects directly

1) Thus, for example, Rilke writes to a young poet who had sent him some verses: 'sie [Ihre Gedichte] nehmen unbedingt Abstand von mir, unterliegen dafür irgendeinem Beispiel musikalischer Art, was mit sich bringt, daß sie aus lauter aufgelösten Rändern bestehen und zu wenig Kern erkennen lassen' (Br. C., II, p. 436; 14th Nov. 1924 to Werner Milch).

2) S.W., V, p. 463; my italics.

opposed to that which is suggested here. He is careful to point out the misunderstandings caused by such terms as 'word-music' and reprimands Busoni for calling Rilke a 'Musiker in Worten':

Grundsätzlich wäre außerdem zu sagen, daß Sprachklang niemals wahrhaft musikalisch, daß 'Wortmusik' ein Unbegriff ist. Durch seine unverbrüchliche Teilhabe am Logos unterscheidet sich auch der rein sprachliche Wohllaut kategorisch von jeglicher Musik ... Wenn Ferruccio Busoni in der Widmung seines 'Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst' Rilke einen 'Musiker in Worten' nennt, so unterschlägt er die Logos-Natur des Wortes. Sprachlaut ist nie als musizierter zu begreifen, sondern nur als gesprochener. 1)

Yet he sees the development in Rilke's verse, starting with the Neue Gedichte, as 'ein folgenreiches Zurücktreten des Reimes zugunsten eines ausdrucksvolleren und plastischeren Rhythmus'.²⁾

In his opinion the early verse is 'musical', the late verse 'unmusical':

Während aber in der Frühkunst mit Reimen 'musiziert', also eine hinterwörtliche Intention erfüllt wurde, so ist jetzt ein entschiedener Fortschritt zu sprachlicher Reinheit hin geschehen. Die reimende Virtuosität Rilkes, die damals viel kostbare Reime zu häufen wußte, um sie quasi-musikalisch zu durchfühlen und sinnhaft transparent zu machen, um hinter den 'Mauern' der Worte die Melodie der Zeitlichkeit erahnen zu lassen: jetzt erprobt sie sich daran, rein sprachlautliche Substanzen zu vergleichen. Der späte Reim ist unmusikalisch. 3)

But Holthusen himself has to turn to music, using the terms 'theme and variations', 'fugue' and 'coda', in order to explain the essence of the Sonette:

Eine andere Form der Verwandlung, die besonders rein kanonischen Sonetten eignet, ist die Abhandlung eines Themas in Variationen ... Auch hier bleibt das Thema identisch gegenwärtig, der Anfang ist noch im Ende. Man könnte einen solchen Aufbau mit dem einer Fuge vergleichen ... 4)

Whilst stressing the 'unmusicality' of the sonnets, he does, with Kassner, allow the possible influence of a different kind of music,

1) Rilkes Sonette an Orpheus, p. 65.

2) Holthusen, p. 54.

3) Holthusen, p. 65.

4) Holthusen, p. 48.

'Musik in der Ordnung':

Diese Leier ist nicht rein musikalisch oder doch nur im Sinne eines sehr vergeistigten und gewissermaßen moralisierten Musikbegriffes. Musik ist Ordnung und Gesetz. Sie hat teil an der Geistnatur des Wortes, und insofern das Wort der Musik Überlegen ist, könnte man die Leier des Orpheus eine über-musikalische nennen. 1)

It was precisely 'die Moral der Musik' that interested Rilke. In his attitude towards music and in his relationship with it he went beyond the contemporary late-romantic conception of it as a seductive and formless art of 'endless melody'. He studied it and used its principles in a way akin to that pointed out by

T.S. Eliot in The Music of Poetry:

It would be a mistake, however, to assume that all poetry ought to be melodious, or that melody is more than one of the components of the music of words ... The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association. Not all words, obviously, are equally rich and well connected: it is part of the business of the poet to dispose the richer among the poorer, at the right points. 2)

This is the way in which Rilke's 'Ordnung' is musical. This is how he 'sought music', as he put it in his Tuscan Diary of 1898. In this respect his Sonette are far more 'musical' than is the Stunden-Buch. Joachim Fortunatus's rapt hymn to music from Kassner's

Moral der Musik makes a perfect textual commentary to the Sonette:

Im Symbol nun ist das Äußere ein Inneres, und je größer die Kunst ist, um so mehr ist das Innere das Äußere, und die Schwere und das Leid der Kreatur ist ganz oben ein Heiteres, und alles aus der Tiefe Kommende schwebend und nur Bewegung. Wie leicht trägt die Erde nicht alle Geschöpfe, wie leicht streben nicht die Bäume empor und bewegen sich die Tiere, und wie ist nicht der Tod stets Bedingung neuen Lebens, und das Innere zuletzt auch ein durchaus Gewisses! Alle Gebilde sind Zeichen von unendlichem Dasein nicht dadurch, daß sie dies und das bedeuten und sagen, sondern dadurch, daß sie leicht sind und wie getragen ... 3)

Not for nothing is Rilke's Orpheus the god of poetry and music.

1) Holthusen, p. 25. 2) Selected Prose, p. 57. 3) Kassner, pp. 123-4.

Conclusion

The preceding study has attempted to show that the importance of music in Rilke's verse has been greatly underestimated. His interest in music was neither so brief nor so sporadic as is often assumed. Although not musical in the ordinary sense of the word, throughout his life he heard a great deal of music of many different kinds, to which he frequently reacted with a lively interest; and he came into contact with a considerable number of musicians, amateurs like the Princess Marie von Thurn und Taxis, and professionals, the most notable being Busoni, Křenek, Alma Moodie and Wanda Landowska. The most important years of his association with music were from 1908 (that is to say, during, not after the period of work on Malte Laurids Brigge) until 1914; but from 1898 until his death in 1926 he continued to concern himself with music; he wrote his first poem on music in 1900, his last in 1926.

The examination of his actual associations with music and musicians helps us to understand the development of his general attitude to and of his theoretical ideas on music. Thus, most of the poems dedicated to music can be seen to have been inspired by experiences or by encounters with musicians. The diary-poems of 1899-1900 are linked very closely with his experiences of music during the years of his association with the Worpswede painters; Bestürz mich, Musik! probably owes its existence to Rilke's experience in the bell-tower of Chartres cathedral; An die Musik was written after an evening of 'Hausmusik' in Munich; and the two late poems on music were dedicated to musicians, one to a cellist and one to a violinist. The one period of his

estrangement from music - around 1902 until around 1908 - was, obviously enough, the only period during which he heard practically no music at all; the years 1912-14, in which he openly declared his interest in music, were the most rich in musical experiences; and during the years in Switzerland, when he tended in the main to hold himself benignly aloof from music, he seldom expressed any direct attitude to it. His use of musical imagery follows the pattern of his musical experiences; that is to say, musical imagery is widespread in the early verse but less common in the Stunden-Buch and the Buch der Bilder. From about 1901-10, it nearly disappears until in the late verse it recurs with almost its original frequency and with added intensity of symbolic meaning.

It is clear that Rilke's attitude to and his theoretical ideas of music were influenced by his experiences and encounters; but it is also clear that they depended to a great extent upon his reading in and around the field of musical aesthetics. The influence of Bettina and Beethoven was probably stronger than that of Benvenuto or Busoni; Fabre's was stronger than the Fürstin's, Kassner's was stronger than Křenek's. Of all the literary influences, Nietzsche's was the earliest and probably the most decisive. Much that is ambiguous in Rilke's attitude to music can be understood in terms of his rejection in the middle and late years of Nietzsche's Wagnerian idea of music.

Rilke did not recognize only disorder and formlessness in music, he also believed that the elements of order and form were strongly manifested in it. K.A.J. Batterby argues that Russia and music could give Rilke nothing that he, with his extreme sensitivity and prolific imagination, did not already possess; he

had therefore to turn to France in order to balance his own nature with the requisite discipline and order, to look outside his own art to the work of Rodin. There is certainly some truth in this argument. Yet, as his relationship with music suggests, it was more typical of Rilke that, having once acquired the ability to look objectively at the world around him and at his own verse, he should then proceed to develop his own kind of disciplined objectivity within himself; this he did out of his own earlier apparent formlessness and disorder, out of 'music', rather than, as K.A.J. Batterby indicates, by studying the famous 'clarté française' and translating Valéry into German.

In his study of the Symbolist aesthetic in France, A.G. Lehmann draws a distinction between two meanings of the word 'musical' when applied to poetry, which has some bearing on many of the apparent ambiguities in Rilke's critics' and in his own utterances on music. Verse that is 'musical' in the first sense draws upon a gamut of sounds, that is to say, it is rich in assonance, alliteration, rhyme or onomatopoeia. Verse that is 'musical' in the second sense is verse in which a heightened use of language is to be found, which finds its supreme expression in musical form. Rilke uses the term 'musical' in both senses. By and large, however, it may be said that in the early years he thought of music almost exclusively in the first sense, and that he gradually came to equate it with the second; in other words, he originally associated music primarily with sound, in subsequent years with form. In this way his early and his late verse are both musical, but in different meanings of the word. His poetry was influenced in turn by music, by the visual arts, and again by a heightened idea of

music, coming finally to rest, as he wrote of Obstfelder in 1904,
'in ihrem eigenen Becken ... ganz mit den Mitteln der Dichtung
geschaffen'.

Bibliography

1. Rainer Maria Rilke: Works and Letters:

Sämtliche Werke, I - VI. Wiesbaden / Frankfurt 1955-1966.

Tagebücher aus der Frühzeit. Leipzig 1942.

Briefe aus den Jahren 1899-1902, 1902-6, 1906-7, 1907-14, 1914-1921, 1921-6 (6 vols.). Leipzig 1929-38.

Briefe 1898-1914, 1914-1926 (2 vols.). Wiesbaden 1950.

2. Individual Correspondences:

Briefe an eine Reisegefährtin. Vienna 1947.

Briefe an Gräfin Sizzo.

Briefe an R.R. Junghanns und Rudolf Zimmermann. Olten 1945.

Briefe an seinen Verleger (2 vols.). Leipzig 1934.

Briefwechsel mit Benvenuta. Esslingen 1954.

Briefwechsel, Rainer Maria Rilke und Inga Junghanns.

Wiesbaden 1959.

Correspondance 1909-1926 de Rainer Maria Rilke et André Gide.

Paris 1952.

Die Briefe an Frau Gudi Nölke. Wiesbaden 1953.

Lettres à Rodin. Paris 1928.

'Letters of Rainer Maria Rilke to Helene ***' (ed. E. Stahl).

Oxford Slavonic Papers, Vol. 9, 1960.

Rainer Maria Rilke et Merline, Correspondance 1920-1926.

Zürich 1954.

Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg, Briefwechsel.

Wiesbaden 1954.

Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel.

Zürich 1952.

Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe (2 vols.).

Zürich 1951.

'Rilke und Clotilde Sacharoff. Ein unveröffentlichter Briefwechsel' (ed. K.W. Jonas). M. f.d. U., Vol. LVIII, No. I, 1966.

3. Works on Rilke:

Albert-Lasard, Lulu, Wege mit Rilke. Frankfurt 1942.

Angelloz, J.F., Rainer Maria Rilke - Leben und Werk. Munich 1955.

Batterby, K.A.J., Rilke and France. Oxford 1966.

Betz, M., Rilke in Paris. Zürich 1948.

Buddeberg, Else, Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie.
Stuttgart 1955.

Butler, E.M., Rainer Maria Rilke. Cambridge 1946.

Dehn, F., R.M. Rilke und sein Werk. Leipzig n.d.

'Zu Rilkes Gong-Gedicht', Orbis Litterarum IX, No. 4,
1954.

Demetz, P., René Rilkes Prager Jahre. Düsseldorf 1953.

Hattingberg, Magda von, Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes.
Vienna 1947.

Hatzfeld, A. von, essay in Neue Rundschau 44, 1933.

Holthusen, H.E., Rilkes Sonette an Orpheus.

Jaloux, E., La dernière amitié de R.M. Rilke. Paris 1949.

Rainer Maria Rilke. Paris 1927.

Kassner, R., Buch der Erinnerung. Leipzig 1938.

Das inwendige Reich. Zürich 1953.

Geistige Welten. Frankfurt 1958.

Umgang der Jahre. Zürich 1949.

Kippenberg, Katharina, Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag (3rd ed.).
Leipzig 1948.

Mágr, Clara, Rainer Maria Rilke und die Musik. Vienna 1960.

- Mason, E.C., Lebenshaltung und Symbolik bei R.M. Rilke.
Oxford 1964.
- Rilke. Edinburgh 1963.
- Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk.
Göttingen 1964.
- Rilke, Europe and the English-speaking World.
Cambridge 1961.
- 'Rilke's Experience of Inspiration and his
Conception of "Ordnen"'. Forum for Modern Language
Studies, Vol. II, No. 4, October 1966.
- Rilke und Goethe. Cologne 1958.
- 'Rilke und Stefan George'. Exzentrische Bahnen.
Göttingen 1963.
- Mayer, G., Rilke und Kassner. Bonn 1960.
- Nevar, Elya, Freundschaft mit R.M. Rilke. Bern 1946.
- Petzet, H.W., Das Bildnis des Dichters. Paula Becker-Modersohn
und Rainer Maria Rilke; eine Begegnung.
Frankfurt 1957.
- Rainer Maria Rilke (special number of Les Lettres). Paris 1952.
- Reconnaissance à Rilke (special number of Les Cahiers du Mois).
Paris 1926.
- Rilke et la France (special number of Présences). Paris 1942.
- Salis, J.R. von, Rilkes Schweizer Jahre (3rd ed.).
Frauenfeld 1952.
- Sieber, C., René Rilke. Leipzig 1932.
- Stimmen der Freunde. Freiburg 1931.
- Thurn und Taxis-Hohenlohe, Marie von, Souvenirs sur R.M. Rilke.
Paris 1936.
- Wodtke, F.W., 'Das Problem der Sprache beim späten Rilke'.
Orbis Litterarum XI, 1956.
- Zech, P., Rainer Maria Rilke - Der Mensch und das Werk.
Dresden 1930.

4. General:

- Arnim, Bettina von, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.
Berlin etc. 1914.
- Beethoven, L. van, Ausgewählte Briefe. Leipzig 1912.
- Bergson, H., Oeuvres. Paris 1959.
- Blätter für die Kunst (2 vols.). Berlin 1899 and 1904.
- Busoni, F., Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.
Leipzig n.d.
- Carlyle, T., Heroes and Hero-Worship. London 1907.
- Eliot, T.S., Four Quartets. London 1959.
- 'The Music of Poetry'. Selected Prose. London 1953.
- Fabre d'Olivet, A., La Langue hébraïque restituée, et le véritable sens des mots hébreux rétabli et prouvé par l'analyse radicale. Paris 1816.
- La Musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre. Paris 1910.
- Glur, G., Georgekreis und Oscar Wilde. Bern 1957.
- Green, F.C., The Mind of Proust. Cambridge 1949.
- Großer-Rilke, Anna, Nie verwehte Klänge. Leipzig and Berlin 1937.
- Gundolf, E., Stefan George. Berlin 1920.
- Grove, Dictionary of Music and Musicians (9 vols., 5th ed.).
London 1954.
- Hicks, W.C.R., 'Was Goethe musical?'. English Goethe Society, 1957-8.
- Hindus, M., The Proustian Vision. New York 1954.
- Hofmannsthal, H. von, Prosa I. Berlin 1950.
- Prosa IV. Berlin 1955.
- Jacobsen, J.P., Niels Lhyne. Munich n.d.
- Kassner, R., Die Moral der Musik. Leipzig 1912.
- Kierkegaard, S., Entweder-Oder. Dresden und Leipzig n.d.

Lang, P.H., Music in Western Civilization. New York 1941.

Langer, Susanne K., Feeling and Form. London 1953.

Philosophy in a New Key. Cambridge, Mass.
1942.

Lehmann, A.G., The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895.
Oxford 1950.

Mann, T., Buddenbrooks (2 vols.). Berlin 1925.

Der Zauberberg. Berlin and Frankfurt 1958.

'Die Entstehung des Doktor Faustus'. Gesammelte Werke XI. Oldenburg 1960.

Leiden und Größe der Meister. Frankfurt 1957.

Mörike, E., Erzählungen und Gedichte. Munich 1958.

Nietzsche, F., Werke in drei Bänden. Munich 1954-6.

Nostitz, Helene von, Aus dem alten Europa. Leipzig 1926.

Pater, W., The Renaissance. London 1962.

Proust, M., A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann (2 vols.). Paris 1929.

A la recherche du temps perdu. La Prisonnière.
Paris 1929.

Rolland, R., Beethoven. Zürich 1922.

Goethe und Beethoven. Zürich 1928.

Scholes, P., Oxford Companion to Music. Oxford 1947.

Scott, C., Die Tragödie Stefan Georges. Eltville am Rhein 1952.

Strich, F., Der Dichter und die Zeit. Bern 1947.

Wellesz, E., 'The Classical Heritage', Music and Western Man
(ed. P. Garvie). London 1958.

Wolters, F., Stefan George. Berlin 1930.

Zelter, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter (3 vols.).
Leipzig 1902.